

PHILIP V. BOHLMAN

DÜNYA MÜZİĞİ

KÜLTÜR KİTAPLIĞI 148

DOST

Philip V. Bohlman

Chicago Üniversitesi'nde müzik ve İbrani çalışmaları profesörü olan Philip V. Bohlman, folk ve etnik müzikten azınlık ve göçmen müziklerine kadar çok geniş bir alanda ürün vermektedir ve 1997 yılında Kraliyet Müzik Akademisi'nin saygın Dent Madalyası ile ödüllendirilmiştir.

Bohlman, Philip V.
Dünya Müziği
ISBN 978-975-298-529-2 / Türkçesi: Hakan Gür
Nisan 2015, Ankara, 223 sayfa
Kültür Kitaplığı: 148; Sanat: 21

DÜNYA MÜZİĞİ

Philip V. Bohlman

DOST

ISBN 978-975-298-529-2

World Music
Philip V. Bohlman

Türkçesi, Hakan Gür

Teknik hazırlık, Mehmet Dirican

Erdal Akalın - Dost Kitabevi
Sertifika No: 12386
Paris Cad. No: 76/7, Kavaklıdere 06680 Ankara
Tel: (0.312) 435 93 70 • Faks: (0.312) 435 79 02
www.dostyayinevi.com • bilgi@dostyayinevi.com

Baskı, Pelin Ofset Ltd. Şti.
Sertifika No: 16157
İvedik Organize Sanayi Bölgesi, Matbaacılar Sitesi
1514. Sokak no: 28-30 Yenimahalle / Ankara
Tel: (0.312) 395 25 80-81 • Faks: (0.312) 395 25 84

İÇİNDEKİLER

Bana hayal edebileceklerinden
daha fazlasını öğreten öğrencilerime.

ÖNSÖZ

21. yüzyılın başında, dünya müziğini gereksiz tekrarlara yeltenmeden tanımlamak olanaksız. Dünya müziği, aslında, dünyanın her yerinde karşımıza çıkan müzik. Dünya müziği halk müziği, sanat müziği ya da popüler müzik olabilir; uygulamacıları amatör ya da profesyonel olabilir. Dünya müziği kutsal, seküler ya da ticari olabilir; icracıları bir yandan otantizmi vurgularken öte yandan o müziği olabildiğince fazla pazara sokmak için aracılara büyük ölçüde bel bağlayabilir. Dünya müziğinin tüketicileri müziği diledikleri gibi kullanabilirler; onu kendilerinin kabul edip ona bağlanabilirler ya da yabancılığından zevk alabilirler. Eski tanımlar ve ayrımlar artık geçerli değil; dünya müziği Batılı ya da Batı dışı, akustik ya da elektronik yollarla 'mikslenmiş' olabilir. Dünya müziğinin dünyasının hiçbir sınırı bulunmamakta ve bu nedenle de dünya müziğine erişim herkese açık. Neredeyse her şeyi dünya müziği olarak adlandırmak için bol neden mevcut.

Dünya müziği, çağımızın tanımlanması zor bir diğer olgusundan ayrılamaz, yani küreselleşmeden. 2001 yılının sonuna gelindiğinde ve her şeyden öte 11 Eylül olaylarının hemen sonrasında, küreselleşmenin yerel, sokağa bile yan-

sıyan etkisini inkâr etmek artık olanaksızdı. Küreselleşmeyi açıklamak zor, tanımlaması bir o kadar zor; ama pek çok kişi küreselleşmenin retoriğindeki ve gerçekliğindeki paradoksun farkına varmış durumda. Küreselleşme hem iyi hem de kötü; övülmesi ve yerilmesi gereken bir dünya görüşü, dünyayı zaptedebilen bir güç ama aynı zamanda güç tarafından zaptedilmesi gereken bir hareket. Denilebilir ki, küreselleşmenin iki anlamı var ya da küreselleşme dünyaya bakış için iki yol açmakta ve birçok insan da bu yollardan biriyle veya diğeriyle uzlaşıyor.

Küreselleşmenin iki yolu, bugün "dünya müziği"nin anlaşılmasına ilişkin iki karşıt yolu simgelemektedir. Bu kitap boyunca, bütün paradokslarıyla, bugün dünya müziğinin ne olduğunu açıklarken her iki anlama da yaslanacağım. Birçoklarına göre, dünya müziği dünyada doğru olan pek çok şeyi temsil eder; hatta, müzik ile müzik yapmanın insanları bir araya getirmesini temsil eder. Dünya müziğinin hacmi –radyoda, CD'lerde, internet üzerinde, üniversite dersliklerinde ve farklı okurlara sahip kitaplarda– hiç bu kadar geniş olmamıştı. Küreselleşmeyi övmek söz konusu olduğunda, dünya müziği daima işitme menzili içindedir.

Dünya müziğinin karanlık bir yüzü de var. Dünya müziği, kendimize yakın olanların pek çoğunu yitirmekte olduğumuz korkusunu doğurabilir. Müziğin homojenleştiren etkisi küresel köyün doğal çevresini ön plana çıkarırken, gerçek köyün uygulamalarını tehdit etmekte. Dünya çapında yayılması, temel amaçları kültürel kaynakları sömürmek olan uluslararası müzik kayıt şirketlerinin desteğine bağlı. Kaynaşmak ve sınırları aşmak, dünya müziği biçemlerinden bazılarını zenginleştirebilir; ancak,

başkalarını da yoksullaştırıyor. 20. yüzyılın başında, küreselleşmenin retoriği ile gerçekliğinin pek çok açıdan dünya müziğine kötü bir ün kazandırdığı doğru.

Ben bu kitapta bir orta yol arıyorum. Okuyucudan, müzisyenlerin ve menajerlerin geleneksel müziği sahiplenmek ve sömürmek için dünya müziğine nasıl yöneldiğini ve dünya müziğinin içerdiği bolluğun insan topluluğunun çeşitliliğini nasıl daha önce hiç olmadığı ölçüde yaşama fırsatı sunduğunu eleştirel gözle incelemesini istiyorum. Aradığım orta yol, küreselleşmenin retoriğinde aşikâr olan ikili anlamları ya da dünya müziğinin söylemini göz ardı etmeyip, aynı zamanda dünya müziğinin tarihinin ortaya çıktığı uzam da olan karşılaşma uzamını betimlemeye çalışmak. Buna uygun olarak, bu kitaptaki orta yol, aynı zamanda bana bu kitap serisinin bütün yazarlarının karşılaştığı ikilemle başa çıkma olanağını da sağlaıyor: geniş bir konuyu, bilerek sınırlandırılmış bir alanda ele alma ikilemiyle.

Eğer küreselleşmenin gerçekten de küresel hale geldiği bir an var ise, bu, herhalde 2001 yazı ve sonbaharı olurdu; bu zaman diliminde ben bu kitabın son kez gözden geçirilmesini tamamladım. Küreselleşme retoriği yeni doruklara erişti ve küreselleşme sözcüğünün kendisi de sıradan bir terim halini aldı. Akademik dünyada, bu terim artık kuram olarak olgunluğa ulaştı ve onun çekiciliğinden bir düzeyde uzak kalmayı başarabilmiş çok az disiplin var. Hiç kuşkusuz, 2001 konferanslar zincirinde anahtar sözcük küreselleşmeydi: Örneğin, 18-19 Mayıs 2001'de, görev yaptığım üniversite "Üçüncü Yıllık Küreselleşme Konferansı" olarak adlandırdığı bir etkinliğe ev sahipliği

yaptı. Belli ki, küreselleşme gündeme yerleşmişti ve farklı alanlara hâkim, dünyanın dört bir yanından gelen bilim insanlarına modern zamanların büyük konularıyla başa çıkabilmeleri için kuram ve söylem sağlamaktaydı.

Küresel topluluğun sıradan sakinleri açısından daha da çarpıcı olan, küreselleşme retoriğinin komşu sakinleri de harekete geçirme düzeyiydi. 2001 yazı esnasında küreselleşme konulu tartışmalar tam anlamıyla sokağa taştı – özellikle de, Temmuz ortalarında düzenlenen ve dünyanın en "zengin"leri olarak adlandırılan yedi ülke ile Rusya'yı bir araya getiren "G8 Zirvesi"nde. 2001'de, zirve İtalya'nın Cenova kentinde düzenlendi; burada zirvenin karşısına çok geniş bir politik gündem yelpazesini temsil eden ve şimdi hepsi de "küreselleşme karşıtı" simgesini taşıyan on binlerce protestocu çıktı. Akla gelebilecek her türlü permütasyon dâhilinde, küreselleşmenin retoriği saçma sapan sayısız terime bölündü. "Küresel ticaret anlaşmaları"ndan, "küresel ısınma"dan, "küresel pazarlar"dan ve "küresel ekonomi"den söz edildi. Yine de, küreselleşme karşıtları sokaklara indiğinde, küreselleşme davasını savunmak üzere toplanmış polisle çatıştıklarında ve yıkım, yaralanma ve ölüm üreten bir savaşın içine çekildiklerinde baş gösteren mevcut yerel sorunlara set çekmekte retorik güçsüz kaldı.

11 Eylül olaylarının sonrasında, küreselleşme retoriği radikal düzeyde yeni bir aşamaya girdi. Saldırılar küreselleşmenin simgeleri olan Dünya Ticaret Merkezi ile Pentagon'a yönelikti. Suçu işleyenler "küresel terör ağı"nın üyeleriydi ve köklerine inmek de "teröre karşı küresel bir ittifak" oluşturmayı gerektirdi. Dünya kültürü ve dünya tarihi tehlikedeydi; bu da terörizme karşı savaşın

"küresel düzeyde" verilmesini gerektirmekteydi. Küreselleşme retoriği yayıldıysa da, gerçekte ne anlam taşıyor olabileceği de yayıldı. Çok daha fazla sayıda insan küreselleşmenin etkisini yaşamlarında daha dolaysız biçimde hissettiğini düşünmeye başladı ve bunların pek azı küreselleşmenin esenlik mi getirdiğini yoksa bildikleri dünyanın dengesini bozma potansiyeline sahip bir şey mi olduğunu anlamaya yaklaşabildi.

2001'de küreselleşmeye yönelik bakış açılarının bu denetim dışı artışı aynı zamanda dünya müziğinin çok farklı anlamlarına da ışık tuttu. Dünya müziği teriminin kendisi oldukça yeni – en fazla yirmi yıllık bir geçmişe sahip. 1980'lerin öncesinde, dünyanın müziklerini betimlemek için her şeyi içerecek terimler pek fazla değildi ve tercihler de bölgesel kategorilere ya da türlerin anlatımına yönelikti; insanlar dünya müziği değil, "Afrika müziği" ya da "halk müziği" üzerine araştırma yapıp yazılar yazıyordu. 1980'lerde, etno-müzikbilim alanı, büyük konular olarak adlandırabileceğimiz alanlara yönelerek, bu konulara karşılaştırmalı ve disiplinlerarası yöntemlerin kullanıldığı daha bilinçli bir yaklaşımla eğildi; bunun ardından, dünya müziği, örneğin Bruno Nettl'ın çok etkili yazısında da görüldüğü gibi, daha büyük ilgi çekti. Dünya müziği, yine dünyanın bütün müziklerini inceleme gereksiniminin sonucu olarak, 1980'lerde üniversitelerin müzik müfredatına girdi. Önceleri "Batı sanat müziği"ne bir alternatif olan dünya müziği akademik müzik müfredatında gitgide daha fazla alanı içerir hale geldi ve müziğin nasıl öğretilmesi gerektiği konusunun geniş ölçüde yeniden ele alınmasını sağladı.

Dünya müziği geniş müzik mağazalarının yepyeni katlarından birine ya da kitapçıların CD bölümlerindeki "uluslararası" etiketli kutulara yerleşen olgudur aynı zamanda. Kahve dükkânı zincirlerinden herhangi birine adımımızı attığımız anda karşımıza çıkan da dünya müziğidir; bu dükkânlardan birkaçı kendi dünya müziği miksleri olan CD'lerini kendi kahve karışımlarının yanı başında pazarlıyor. Kısacası, bu dünya müziği popüler müzik olarak yeniden paketlenip pazarlanmakta. Bu dünya müziğinin kökeni 1980'lere, kayıt şirketlerinin yöneticileriyle reklamcılık uzmanlarının Anglo-Amerikan ve Avrupa anadamarı dışındaki popüler müziğin farklı bir ada gereksinimi olduğuna karar verdikleri döneme rastlar. 1980'lerde kayıt dünyası birkaç ad denedi ("worldbeat", "world fusion", "etnopop", hatta "etno-müzik" ve "new age") ama 1990'lara gelindiğinde en fazla geçerlilik kazanan ad dünya müziği olmuştu. Bir kez daha, bu adın kendisinin gerçek anlamda küresel anlamları söz konusuydu. Belki de, bu tür müzik aslında geleneksel müziğin popüler müzik olarak nitelenmesiyle sınırlıydı, ama küreselleşmiş olma savı bir temele oturuyordu.

"Dünya" sözcüğünün çeşitli anlamlarında dile gelen küresel vurgu hesaba katılınca, "dünya müziği" gibi neredeyse sınırsız bir konuya yaklaşırken o konunun genişliğini ve çeşitliliğini bir tür ölçüye vurma eğiliminin gerekliliği gayet iyi görülüyor. Konunun hayranlık verici yanının sonuçta okuyucuyu cezbedeceği düşünülüyor. Ancak, buna denk değerde ama karşıt yönde bir eğilim de insanı küresel bir olgunun içinde tekil ve birimsel bir şeyler bulmaya, böylece bunu özetleyip okuyucunun başa çıkabileceği düzeye getirmeye yönlendiriyor. Benim bu kitaptaki amacım,

bu iki yaklaşım arasında bir denge sağlamak. Bir yanda, bir etno-müzikbilimci olarak yazmaktayım ve bu nedenle de dünya müziği benim için dünyanın bütün müzikleri demek. Bu yaklaşımı aklımdan çıkarmayarak, bu kitabı okuyuculara bir farklılık hissi versin ve onları bizim müziği neden bu denli farklı yollarla kullandığımızı sormaya teşvik etsin diye yazdım: Dünya müziği bize insan kültürlerinin çeşitliliği konusunda neler anlatır? Öte yandan, 21. yüzyılın başında, dünya müziği, kuramcılarının kültürel olguların neden giderek benzerlikler sergilemeye başladığını açıklamaya çabaladıkları küreselleşmenin tüm gereçlerini içerir. Dünya müziği uzunca süredir her iki kamp tarafından, ister kültürel göreliliği ister evrenselliği vurgulasınlar, yeni kuramlara kanıt sağlamak için derleniyor. Dünya müziğine bakışın bu iki yolundan ne biri ne de diğeri yanlış; ne biri ne de diğeri eksiksiz bir öykü sunmakta. Bu nedenlerle, bu tanıtım, dünya müziklerinin olduğu şey ile olduğu sanılan şey arasındaki boşluğu aşmayı amaçlıyor.

Okuyucuların benim dünya müziğinin ne olduğu konusunda kaçamak yollara saptığım –yalnızca bütün olası anlamların geçerliliğini kabullendiğim– fikrine kapılmasına fırsat vermeden, yapmam gereken, dünya müziğinin benim için taşıdığı anlamlardan –bu kitabı şekillendirmede yaklaşım olarak benimsediğim anlamlardan– bazılarını açıklamak. Dünya müziği, büyük ölçüde, modernitenin bir ürünü; yani, Keşifler Çağı, Aydınlanma, sömürgeci genişleme ve ulus devletlerin ortaya çıkışıyla birlikte zincirlerini koparan bir dünyayla karşılaşmak ve onu yorumlamak esas olan. Bu nedenle, dünyanın her köşesinde müzik olduğu varsayımı Batı'ya özgü bir kavram – ancak, aynı

zamanda, Batı'nın dünyayla karşılaşmasından da kaynaklanan bir kavram. "Karşılaşma" kitap boyunca can alıcı bir kavram olacak. Karşılaşmalar önemli tarihsel anları belirtir; karşılaşmalar değişikliğe, hatta devrime neden olur; karşılaşmalar değiş tokuş için koşulları yaratır. Kültürel karşılaşmanın kendisi asla Batı kaynaklı değil; yine de, son 500 yıldır karşılaşmanın yalıtılmış olmayıp dünya tarihinde dal budak saldığı yönündeki çoğalan his Batı'ya özgü.

Şu halde, 21. yüzyılın başında, dünya müziği yalnızca egzotik "öteki"nin müziği değil. Dünyayla karşılaşmalarımız sıradan hale geldi ve müzik de –biz algılasak da algılamasak da– bu karşılaşmalara aracılık yapmakta. Konu yalnızca televizyon reklamcılığının Güney Asya ve Batı Afrika vurmalı çalgılarını kullanması değil. Dünya müziği temalarını film müziklerine katmak da değil. Ya da Protestan ilahi kitaplarının gitgide çokkültürlü hale gelmesi ya da Katolik cemaat toplantılarının müzikal açıdan büyük kentlerdeki diğer etnik topluluklara benzemesi de değil. Sufiliğin dünya müziği aracılığıyla bir dünya dini haline gelmesi bile değil. Konu müzik iyeliğine ilişkin yasal davalar ya da internetten müzik indirmenin sınırlılıkları da değil. Konu, aslında, bütün bu olguların birbirine karışması ve bu karışımın da Batı tarafından hayal edilen ve dolayımlanan karşılaşmalar olarak anlaşılması gerektiği. Dünya müziği, biz onun ne olduğunu anlasak da anlamasak da, kaçınılamaz, günlük bir deneyim. Bu kısa kitapta, dünya müziğinin ne olduğunun anlaşılması durumunda çok şey kazanacağımızı vurguluyorum.

Kitap, her biri ayrı birer bölüm oluşturan izleksel geçişler yoluyla gelişiyor. Her ne kadar bu geçişlerin hacmi

farklılık gösterse de, hepsi de aynı tarzda ele alınıyor ve bu da bir yandan sınırlılıkları kabul ederken bir yandan da konuyu belli bir düzeyde işlemeye olanak sağlıyor. Bütün bölümlerde aynı yapı kullanılmakta; diğer bir deyişle, farklı bölümlerin geçişlerini izlediğim altı benzeş parça söz konusu. Her bir bölüm bir karşılaşmayla başlayıp müzisyenlerin ve araştırmacıların kısa betimlemeleri yoluyla tarihsel, kuramsal ve estetik kısımları kat edip popüler müziğe ve günümüze ulaşıyor. Bu nedenle, her bir bölüm içinde içsel bir tutarlılık olmasına çaba gösterdim ve her bir bölümün okuyucu açısından anlatısal bir karşılaşma haline gelmesi için izleyen bölümlerde başlangıç noktasına geri döndüm. Aşağıda verdiğim izlek her bir bölümün düzenleniş yapısını özetliyor:

i: Dünya müziğiyle karşılaşma.
ii: Tarihsel ya da kuramsal açıklama.
iii: Bir müzisyenin profili.
iv: Estetik sorun; özellikle anlam ve kimliğin incelenmesi.
v: Bir etno-müzikbilimcinin ya da dünya müziği araştırmacısı grubunun profili.
vi: Etnografik şimdiki zaman ve popüler müzik.

Kitabı dolduran karşılaşmaların çoğu, şu ya da bu biçimde, bana ait. Bunlar, nispeten dolaysız bir biçimde, benim kendi alan çalışmama ait olabilir; daha dolaylı bir biçimde, kuramsal çalışmalarım esnasında karşılaştığım müzik uygulamalarını, örneğin din ile müzik arasındaki ilişkiye yönelik özel ilgimi yansıtıyor olabilir. Ayrıca, benim ve –umarım– başkalarının dünya müziğini anlama-

sını sağlayacak bir yaklaşımı oluşturma çabalarımdan da kaynaklanabilir. Şu halde, bu yaklaşımın okuyucunun bir *deneyim* olarak dünya müziğiyle daha fazla ilgilenmesini sağlaması amaçlanıyor.

Şunu da belirtmek gerekir ki, bu kitap için kullandığım bölüm düzenlemesi tüm dünyanın müziğini betimleme ya da eşit ölçüde ele alma sorunuyla başa çıkmama yardımcı olmuş değil. Okuyucu hemen tüm dünya müziklerinin kitaba girmediğinin farkına varacaktır; ayrıca, sık sık dünyanın belirli bölgelerine ve bazı müzik repertuvarlarına döndüğümü ve diğerlerinin daha kısa değinilerle yetinmek zorunda kaldıklarını da fark edecektir. Aslında, bu kitapta *içerilmeyen* müzik için bir açıklama ya da bahane bulma ihtiyacı hissetmiyorum. Sahte bir duygudaşlık temsilî içerik sorununu çözmez; kısa bir tanıtım içinde daha da kötüleştirir. Dahası, bu kitapta yer alan kısımların çoğunu, ilk karşılaşmalarını kendilerine özgü araştırmalara ve deneyimlere dönüştürmek isteyebilecek okuyucular için çıkış noktaları ya da davetler olarak görmekteyim. 21. yüzyılın başında, dünya müziğiyle aramızdaki gündelik karşılaşmalar bunu olanaklı kılıyor.

Bu kitap benim değil, Oxford University Press'ten George Miller'ın fikriydi. George benim projeyi sürdürme yeteneğime güveniyordu ve umarım çıkan sonucu minnettarlığımın küçük bir ifadesi olarak görür. Dört farklı okuyucunun –üniversitede müzik eğitimi alan bir öğrencinin; şu anda Tayvan'da Ulusal Cheng-kung Üniversitesi'nde etno-müzikbilim dersleri vermekte olan, Chicago Üniversitesi'nden eski bir doktora öğrencisinin; Chicago'dan güvendiğim bir meslektaşın ve Birleşik

Krallık'tan saygın bir eğitimcinin– kitabın nihai hali üzerine yorumlar ve öneriler getirmek konusunda istekli olmaları benim için büyük şanstı: Zaman ayırdıkları ve görüş bildirdikleri için Andrea Bohlman, Pi-yen Chen, Martin Stokes ve Martin Clayton'a teşekkür ederim. Müzik hakkında bir kitap yazarken, insan sürekli olarak toplulukların ve grupların hem yerel hem de küresel anlamda müziğin anlamını şekillendirme yordamlarının farkına varıyor. Yıllar boyunca, öğrencilerim özellikle anlamlı bir grup oluşturarak dünya müziği hakkındaki görüşlerimi tekrar tekrar şekillendirdiler. Öğrencilerimin yaptıklarına duyduğum minnettarlığın bir ifadesi olarak, bu kitabı onlara adamaktan ayrı bir mutluluk duyuyorum.

Her zaman olduğu gibi, en son teşekkürüm dünya çapında ve dünyalı bir müzisyen kolektifi oluşturan Andrea, Ben ve Christine'e. Kendi evimizde ve yurtdışında, sınır noktalarında ve konser sahnelerinde, dünya müziğiyle karşılaştığımız her anda ve her yerde yanımda olduğunuz için teşekkürler.

Philip V. Bohlman

I. Bölüm

BAŞLANGIÇTA... DÜNYA MÜZİĞİNDE SÖYLENCE VE ANLAM

İlk karşılaşmalar

Dünya müziğiyle ilk karşılaşmalar çok farklı yollardan gerçekleşir. Bazılarımız kendi ülkemizde tanıdığımıza hiç benzemeyen bir müzikle karşılaşmak için büyük mesafeler kat ederiz. Başkaları dünya müziğinin farkına ilk olarak kendi ülkelerinde varır; belki bildik müzikte göze çarpan bir değişiklik yoluyla, belki de bildik sandığımız şeyin aslında hiç de bildik olmadığını birdenbire fark ederek. Kimileri açısından, ilk karşılaşmalar, bir anda yaşadığımız ülkeyle yâd el arasındaki mesafeye dikkat çeken ve bu mesafeyi kapatma gücüne sahip kayıtlar, videolar ya da muhtelif temsillerle gerçekleşir. Dünya müziğinin bütünü, tek bir anlamlı parçaya odaklanmak ve bunu algılamak yeteneğiyle vücuda gelebilir. Bu nedenle, dünya müziğiyle ilk karşılaşmalar genellikle kişisel, hatta özel deneyimlerdir; çoğu zaman yerel bilgiye ilişkin ani bir bilinçlilik doğurur.

Bu bilinçlilik bizi asla olduğumuz gibi bırakmaz; bizi dönüştürür – genellikle de derinden dönüştürür. Kendimize özgü farklı tarzlarda, dünya müziğini hayranlıkla, korkuyla ve saygıyla karşılayabiliriz; basitliğinin güzelliğine ya da karmaşıklığınca üretilen kakofoniye hayran kalabiliriz; hemen fark edilemeyen ya da beklenmedik ifşaatlar yoluyla dönüştürülmüş anlamları ararken yolumuzu yitirebiliriz. Nasıl ve nerede gerçekleşirse gerçekleşsin, ilk karşılaşmalar bizlerin müzikten ne anladığımızı, müziğin işlevlerini ve insanların yaşamlarındaki anlamlarını nasıl kavradığımızı kalıcı biçimde değiştirir. Dünya müziğiyle ilk karşılaşmalar asla yalıtılmış, gelip geçici olaylar değildir.

İlk karşılaşmalar, öykü ve tarihin malzemesi oldukları için, bu kitapta bizler adına çok önemli. Söylence, ilk karşılaşmaların öyküleriyle dolu. Söylenceler nasıl ki doğal ile doğaüstü arasındaki ya da insanlar ile tanrılar arasındaki kesişmeleri anlatırsa, bu kesişme noktalarında müziğin nasıl ortaya çıktığını da anlatır. Söylencelerde doğaüstü varlıklar çoğunlukla müziği insanlara bir ödül olarak sunar. Bu ödül soyut, algılama ya da iletişimin –örneğin dilin– bir bileşeni biçiminde olabilir. Aynı zamanda, örneğin insan ya da hayvan bedenleri gibi fiziksel nesnelerden müzik enstrümanları yapmada görüldüğü gibi, somut da olabilir; bu da metafiziksel bir anlam gerektirir. Dünya dinlerinin söylencelerinde müziğin nereden kaynaklandığı, türden ziyade derecelendirme açısından farklılık sergiler. Müzik kuşların ötüşlerinde ya da tanrıların iletişiminde aşikâr olabilir ya da müzik yalnızca karşılaşılmayı bekler halde "mevcut" olabilir. Sanki müzik karşılaşılmayı, insanların müzikle kodlanmış ilahi bir düzeni algılaması ve be-

timlemesi yoluyla yücelmeyi bekler durumdadır. Müziğin kökenlerine ilişkin öykülerin tüm dünya dinlerinde kesinlikle evrensel bir sunumu vardır ve bu da söylencesel karşılaşmaların dünya müziğinin ilk koşulları arasında yer alıyor olabileceğini gösterir.

Ayrıca, ilk karşılaşmaları birincil anlatılar biçiminde yoğurup dünya müziğinin tarihini oluşturan anlatılar yaratırız. Bu öykülerden birine kısaca göz atalım. Eski ve yeni dünyaların müzikleri arasındaki ilk karşılaşma 1557'de, Fransız Protestan misyoner Jean de Léry'nin bugün –yani, ilk karşılaşmalardan çok zaman sonra– Rio de Janerio Körfezi olarak bilinen yerde yaşayan Tupinambalar arasındaki kalışı esnasında gerçekleşti. 1578'e ait bir anlatımda, Léry, Tupinambaların müziği hakkında bolca bilgi verir, hatta belirli ritüellerde kullanılan melodi ve metinlerin dökümünü verip bu ritüellerin içeriklerini anlatan betimlemeler ekler. Léry, Yeni Dünya'ya tarafsız, etnografik gözlemler kaleme almaya değil, misyonerlik yapıp insanların dinini değiştirmeye gitmişti; bu nedenle de anlatısı misyonerlik hevesinin güdülediği gözlemler içerir. Tupinambalar yamyamdı ve kendi insanlarını tüketmeye eşlik eden gelenekler –anlaşılacağı gibi– Léry'nin ilgisini çekti. Bu gelenekler dönemin başka yazarlarının da ilgisini çekti; bunlar arasında yer alan ve "Yamyamlar Üzerine" adlı makalesi büyük ölçüde Léry'nin yazdıklarına dair düşüncelerden ibaret olan Montaigne, Léry'nin bu ilk karşılaşmaya ilişkin betimlemelerinin büyük ölçüde yayılmasını mümkün kıldı. Léry'nin Tupinamba müziği hakkındaki yazıları ve bunların alımlanışı, dünya müziğine dair yazılar üretme geleneğini başlattı; bu gelenek Keşifler Çağı ile

Erken Modern dönemde hızlanarak sayısız ilk karşılaşmanın betimlemesinin yanı sıra Herder'in 18. yüzyılın sonlarındaki halk şarkıları derlemesiyle sonuçlandı (bkz. II. Bölüm). Léry'nin anlatımı bir ilk karşılaşmayı etnografik bir ana dönüştürüyor değildi; Tupinamba ritüel müziğinin, Yunanlarla başlayıp gerçek bir Batılı müzik tarihi biçiminde geliştiğini düşündüğü kendi geleneğinden çok da farklı olmadığını hissetmişti. Léry, Tupinamba şarkılarının anlam ifade etmediği bir ilk aşamadan büyük bir yakınlık, hatta fark edilebilir bir akrabalık hissettiği aşamaya doğru ilerlerken kendisi de estetik açıdan değişiyor, Tupinamba müziğine gitgide yakınlaştığı süreci betimliyordu:

> Bu cadılar toplantısının başında, ben kadınların evindeyken, bir parça korkmuştum; şimdi ise bunun karşılığını büyük bir zevk olarak almakta, bol miktarda ölçülü, uyumlu ses işitmekteydim – özellikle de şarkının ritim ve nakaratında... Bunu ne zaman anımsasam kalbim titriyor ve sanki o sesler hâlâ kulaklarımda.
>
> (Léry, 1990: 142 ve 143)

İlk karşılaşmalar tarafından ve ilk karşılaşmalar hakkında üretilen anlatımlar o kadar çok ve karmaşık ki büyük olasılıkla bu kitabı sırf bu anlatımları kullanarak yazmak olanaklı olurdu. Bunun nedeni hem çok fazla bilgi içermelerinde, hem de aktardıkları deneyimlerin doğasında yatmakta. Bu deneyimleri Léry'nin ilk karşılaşmasında zaten buluyoruz: Léry "birinci tekil kişi" olarak oradadır ama o kişinin dönüşümünü betimlemektedir. İlk karşılaşmanın fiziksel olduğuna ve Léry'nin de bedeni yoluyla

anlamlı kılınan anıları kullanarak o ilk karşılaşmaya döndüğüne kuşku yok.

Dünya müziğiyle ilk karşılaşmalarımıza ilişkin anılarımızın karşılaşmanın kendisine neredeyse fiziksel bir geri dönüş sağlaması, bu ilk karşılaşmanın doğasında var. Bu – yani, diğerleri müzik yaparken fiziksel açıdan hazır bulunmanın ortak uygulamaları– etno- müzikbilim, popüler müzik ve halk müziği incelemeleri ve dünya müziğiyle ilintili diğer disiplinler tarafından paylaşılan yöntemlerin ortak noktasını oluşturan müzikal etnografinin doğasıdır. Alan çalışmasına her katılışımızda, bildiğimizden farklı bir müzikal olgudan bir anlam çıkarmaya her çabalayışımızda, ilk karşılaşmalarımıza döneriz; kimi zaman bilgileri tazelemek için, ama çoğu zaman da dünya müziğiyle ilk kez karşılaşmanın ne anlam taşıdığını anımsamak için. Bu anlamda, dağarcığımızda ilk karşılaşmaları korumayı sürdürürüz – en azından, dünya müziğinden çıkardığımız anlam gitgide artan sayısız parçaya sahip deneyimlerle sağlamlaştırıldığı için. Kendi açımdan, hem daha önce hiç bulunmadığım yerlerde yeni araştırma projelerine başladığımda, hem de daha eski projeler üzerine yeniden düşündüğümde, işe ilk karşılaşmalarımı yeniden anımsayarak ve yeni deneyimlerin bunları genişletmesine olanak tanıyarak başlarım. Yüzden fazla şarkıyı ve baladı sözlü geleneğe uygun bir biçimde orgla çalıp söyleyen İrlanda asıllı Amerikalı Charles Bannen'la ilk karşılaşmam, İsrail'de toplama kamplarında hayatta kalanlarla ya da Yiddiş şarkılarından oluşan mütevazı repertuvarlarını unutmamakta direnen yaşlı Romanyalılarla karşılaşmamı biçimlendirdi. Daha yakın zamanlarda, ilk karşılaşmalarım, Yeni Avrupa'nın görünümünü

müzik yoluyla yeniden şekillendiren sokak müzisyenleri ve hacılarla aramda vuku buldu.

Benim açımdan, okuyucuya ilk karşılaşmaların benim için taşıdığı anlamı iletmek önemli; çünkü, tamamen kendi araştırmalarımdan ibaret olmayan bu kitapta kendi etno-müzikbilimsel deneyimlerimi örnek göstereceğim anlar olacak. Ayrıca, betimlediğim karşılaşmaların daha genel nitelik taşıdığı daha fazla durum söz konusu olacak, çünkü onların dünya müziğinin uzamlarını açmalarını ve böylece okuyucuların kendilerine has daha mahrem ve çeşitli karşılaşmaları tecrübe etmelerini amaçlıyorum. Bu tür karşılaşmalar, aslında, dünya müziği deneyimini yaşadığımızda neler olup bittiğinin en iyi örneğini oluşturur, çünkü, 16. yüzyılda Jean de Léry örneğinde olduğu gibi, büyük dönüşümlere –bazen hayranlık uyandırıcı bir düzeyde– kendi dünyalarımız dışındaki müzikle karşılaşmak eşlik eder ve bu müziği dünya müziğine dönüştürür.

Dünya müziğinin ilk anlamları

Dünya müziğiyle karşılaşmak yoluyla öğrendiğimiz ilk şeylerden biri, "müzik" teriminin dünyanın başka yerlerinde farklı anlamlar taşıdığıdır. Bir yandan, müzik kültürel etkinliklere katılır ve dünyayla bizim alışkın olmadığımız yollardan bağlantısı kurar. Öte yandan, "müzik" olarak anlaşılan şey tamamen farklı olabilir ya da bizim müzik olduğunu düşündüğümüz şey müzik olarak görülmüyor olabilir. Aslında, müziğin ne olduğunu ve ne iş gördüğünü bilmenin bizlere tamamen doğal gelen kategorilerle pek az

ilişkisi var. Bu nedenle, dünya müziğinin kesinlikle sonsuz çeşitlilikleri içinde ne anlam taşıyor olabileceğini anlayacaksak, dünya müziğiyle karşılaştığımızda farklı epistemoloji ve ontolojilerle düşünme gereksinimini kabullenmemiz önem taşır.

Müzik epistemolojisiyle, müziğin bütün bir kültürün parçası olabilme ve böylece diğer etkinliklerle ilişkisi açısından anlam kazanabilme yetisini kastediyoruz. Müziği kültürlerarası düzeyde incelediğimizde, dinsel anlamın birçok yoldan müziğe dönüştüğünün farkına varırız. Müzik kutsal bir varlığın sesini şekillendirmede bir araç hizmeti görebilir; ritüelin uygulanışının daha anlamlı olması için zamanı belirleyebilir; müzik dinsel uygulamayı daha çekici kılan birçok bezemeden birini sağlayabilir; müzik yapmanın belirli alanları (örneğin, birçok dinde enstrümantal müzik) büyü ya da ölümsüzlük imgeleri oluşturabilir ve bu nedenle de bazı dinlerin tapınmada müziğin varlığını yasaklamalarına neden olabilir. Çok çeşitli olmalarına karşın, dinle kurulan bütün bu ilişkiler müzik epistemolojisi kuramına ilişkin bir şeyi ortaya koyar. Kültürel etkinliğin başka biçimlerini –yaşam döngüsü geleneklerini, beslenmeye yönelik ve maddesel kültürü, cinselliği ve benzerlerini– inceleyecek olsak, müzik başka tür epistemolojik niteliklere sahip olurdu. Müziğin epistemolojisi genellikle müzikal uygulamada ortaya çıkar ve dünya müziğindeki bu epistemolojik soruları daha eksiksiz biçimde anlamak amacıyla da etno-müzikbilim toplum bilimlerden, özellikle de temel ilgisi kültürel içerik olan insanbilimden çeşitli yaklaşımları benimser.

Dünya müziği ontolojileri –müziğin içinde yaşanılan dünyanın bir parçası olma nitelikleri– büyük olasılıkla

müzikal uygulama metinlerinde göze çarpar. Temel ontolojik soru, en yalın haliyle, şudur: Müzik nedir? Soru kolay olsa bile yanıtlar kolay değil. Aslında, dünya müzikleri çok farklı ve çelişkili ontolojilere sahip. Örneğin, müziğin Batılı ontolojileri belirli dizgelere göre ses perdelerinin düzenlenmesine öncelik verir; yani, bir müzik aletini öğrenirken uyguladığımız gamlara ve biçimlere. Ancak, Kuran okumanın müzik olduğu, çünkü Arap klasik müziğinin biçimlerinin ("makamların") yoğun bir biçimde kullanıldığı konusunda ısrar ettiğimizde, bu uygulamaya ait olmayan bir Batılı ontolojiyi uygulamaktayız.

Batılı bakış açısından, dünya müziği ontolojileri tercüme edilemezmiş gibi görünür; bunun nedeni, Batı'nın en temel ontolojik kategorilerinin müziği sanki bir nesneymiş, kendi başına anlama sahip bir "şey"miş gibi ele almalarıdır. Müzikten söz etmek için kullandığımız dil ve müziği yorumlamak için kullandığımız yollar bir araya gelerek kendi müziğimizin maddeleşmiş ontolojilerini daha da katılaştırır. Müzik parçalar ya da eserler olarak bölümlenir; her birinin tempoları ve kısımları, sonuçta da gitgide küçülen çeşitli birimleri vardır ve bunlar müziği küçük şeylerden oluşan daha büyük şeylerin derlemesi haline getirir. Müziği bir nesne olarak algılamak yoluyla türetilen bir ontoloji, örneğin, parçalara ve eserlere kimlik atfetmek için hiçbir dilsel kategorinin bulunmadığı, dünyadaki birçok müzik kültürüne yabancıdır.

Dünya müziğinin ontolojik karmaşıklığının en aşırı örnekleri, Batılı müzik kültürüne denk düşecek bir sözcükten yoksun olan müzik kültürleridir. Kuzey Nijerya'nın çoğu Müslüman olan Hausa halkının müzisyenleri, müzikal uygulamaları ve enstrümanları birbirinden ayırt etmek için

kapsamlı bir sözcük dağarcığına sahip olan ama müziğin kendisi için tek bir sözcük barındırmayan bir ontoloji için klasik bir örnektir. Belli ki, dünya müziği epistemoloji ve ontolojilerinin içeriği bizim müzikten söz etme tarzımızda ve müziğe anlam kazandırmak için kullandığımız sözcüklerde kendisini göstermekte. Aşağıda yer alan kutu, dünya müziğine ontolojik bir anlam kazandırmak için kullanılan sayısız terimden birkaçını içermekte. Buradaki amaç, bu tür terimlerin Batılı "müziğe" denk düştüğünü ileri sürmek değil, okuyucuyu denk kimlikler aramanın genellikle daha derin anlamların keşfedilmesini neden engellediğini sormaya yönlendirmek.

Dünya müziği ontolojileri

Balungan: Kimliği bir gamelan* içindeki farklı enstrümanların performansıyla değişen doğaçlamaya ve beraberinde çalmakta olan şarkıcılara dayanan Cava müziğinde melodinin temel ses perdeleri.
Candomblé: Afrika-Brezilya dini; ritüel müziğin yoğun kullanımı Afrikalı diasporadan, örneğin Yoruba dininden gelme dinsel inançları kaynaştırır. Müziğin varlığı öylesine yoğundur ki candomblé terimi neredeyse müzikal ve dinsel uygulamalarla eşanlamlı kullanılır.
Kriti: Kuzey Hindistan (Karnatak) klasik müziğinde melodik iskelet. Kritilerin iki ontolojisi olduğu söyle-

* Bambu ksilofonlar ve tahta ya da bronz ziller ve gonglar içeren birçok vurmalı çalgıdan ibaret geleneksel Endonezya müzik grubu. (ç.n.)

nebilir: biri, yazılı notalarla betimlenebilir bestelenmiş bir parça olarak idealleştirilir; diğeri, Karnatak müziğinin merkezinde yer alan doğaçlama uygulamalar yoluyla gerçekleştirilir.

Ma: Japon müziğinde, seslendirilen müziğin arasında bir ara (örneğin bir "es") olmaktan ziyade kendi başına ontolojik bir varlık olarak algılanan estetik boşluk ve sessizlik.

Musica mundana: Dünyalar müziği; felsefeciler tarafından evrenin armonik düzenine uyan müziği açıklamak üzere kullanılan Yeni Platoncu bir kavram.

Mūsīqā/mūsīqī *: İslam toplumlarına ithal edilmiş müzikal uygulamaları anlatan, Yunanca'dan alınma terimler.

*Qirā'ah***: Kuran okuma; sözcük anlamıyla "okuma" ya da "seslenme". İslam'da asla müzik olarak düşünülmez.

Rasa: Hint müziğinde, Hindu ritmiyle ya da günün zaman dilimiyle ilişkili ruh halleri gibi kimi müzikal nitelikli, kimi de müzik dışı çeşitli niteliklerin uygun performansıyla elde edilen –figüratif anlamda "kişinin hoşuna giden zevk" demek olan– duygusal ya da ruhsal durum.

*Samā'****: Hem "işitme", hem de "dinleme" olarak çevrilebilecek Arapça sözcük. İslam'da sesin üretiminden ziyade, sesin algılanması ve alınmasının belirlediği müzikal deneyim.

* Musiki. (ç.n.)
** Kıraat. (ç.n.)
*** Sema. (ç.n.)

Sañgīta: Kabaca "müzik" olarak çevrilebilen, ama ilk kuramsal incelemelerde Brahman töreni, şarkıyı, enstrümantal müziği, dansı ve tiyatronun belirli tiplerini içerecek biçimde kullanılan Sanskrit kaynaklı sözcük.
Ta'ameh ha-mikrah: Yahudi İncilinin, özellikle Tora'nın okunması. Yahudilikte asla müzik olarak düşünülmez.
Wai khruu: Dinsel ve estetik kategorileri birleştiren, ritüelleştirilmiş müzik ve dansın Tayland Budacılığında uygulanışı.
*Zikr**: Hem "bellek" hem de "anımsama" olarak çevrilebilecek Arapça sözcük. Müslüman inanışın Allah'ın adını gitgide artan bir yoğunlukla söylemek yoluyla Tanrı'ya fiziksel ve ruhsal açıdan yaklaştığı Sufi ritüeli.

Müziklerin dünya çapında çeşitlilik göstermesi, epistemolojik ve ontolojik anlamlardan payını almasına olanak sağladı; bu anlamlar müziğin temelde dinsel olduğu anlayışından müziğin evrensel bir dil olduğu anlayışına kadar uzanır. Bu tür sorular, doğru ya da yanlış olduklarını kanıtlayacağımız için değil, müziğe küresel bir anlam atfetme isteğini yansıttıkları için bu kitap boyunca bizi ilgilendiriyor. Etno-müzikbilimciler genellikle dünya üzerinde müziği olmayan hiçbir toplum bulunmadığını varsayar ve bu nedenle de evrenselliği temel bir epistemolojik düzeyde atfeder. Müziği evrensel bir dil yapabilecek bir müzik düşüncesine ilişkin görgül kanıtlar bulmaya çalışmak yeri-

* Zikir. (ç.n.)

ne, daha kuşkucu nitelikler içeren modern araştırmacılık geleneği, bir araya geldiklerinde dünya müziğini oluşturan müzikal dillerin aşırı fazlalılığının sergilediği farklılıkları övmektedir. Buna karşın, dünya müziğine yönelik daha az kuşkucu postmodern hayranlık da evrensel bir şeylerin dünya müziğini bir gerçeklik haline getiren ontolojik tutkalı temin ettiği olasılığından zevk almaktadır.

Dünya müziğini evrensele giden yolu açınlayan bir unsur olarak anlama arzusu çok güçlü; o kadar ki, farklılıkları yok sayma, yani bizim dünya müziği olarak deneyimlediğimiz şeyin farklılıktan çok benzerlik taşıdığı yanılsamasını yaratma kabilinden ters bir etki üretebilir. Ancak, kendimize, etnografik karşılaşmaları izleyen çözümleme ve tercümenin aynı zamanda –sırf bir anlam vermeye çalıştığımız farklılıkları açıklamak amacıyla olsa bile– bir benzerlik arayışını yansıtıp yansıtmadığını sormamız gerekir. 21. yüzyılın başında, ortak epistemoloji ve ontolojiler arayışının dünya müziğinin anlamını algılama hallerimiz açısından olumlu ve olumsuz anlamları var. Yoksa, dünya müziklerinin anlamları mı demeliyim? Aradaki fark sözcük oyunundan ibaret değil, çünkü dünya müziği hem bireysel hem de kolektif, hem yerel hem de küresel nitelikler yoluyla anlam kazanır ve bunları düzenlemek de hiç kolay değil. Yine de, bu kitabın görevi bunları düzenlemenin neden önemli olduğunu göstermek.

İlk müzisyenler

Genellikle sayıca çok olan müzisyenler din ve tarihin –ve müziğin– kökenlerine ilişkin birçok mitolojik ve dinsel-

psikolojik yazıda yer alır. Bir önceki bölümde olduğu gibi, müziğin diğer insan etkinliklerinin epistemoloji ve ontolojileri içindeki karmaşık varlığı üzerine düşünecek olursak, müzisyenlerin –bizim "ilk müzisyenler" olarak adlandıracağımız biçimde– varlığı hiç de şaşırtıcı değil. İlk müzisyenler insan olanla olmayan arasındaki geçiş uzamlarını kaplar ve bu kişiler müzisyenler olarak iki farklı kılıkta karşımıza çıkar: birincisi, icracılar olarak; ikincisi de çaldıkları müzik aletlerini dünyada var olan malzemelerden ya da bir zamanlar hayatta olan hayvanların bedenlerinden üreten zanaatkârlar olarak. İlk müzisyenlere mitolojilerde, kimliğin en ciddi biçimde sorgulandığı anlarda tanık olmaktayız – özellikle de kutsal alanları seküler alanlardan, doğalı yapaydan ayıran kimlikler sorgulandığında. İlk müzisyenlere genellikle kimliğin eleştirel noktalarına dikkat çekme ve ardından da müziği potansiyel çözümlere ulaşmak için bir araç olarak sunma gücü atfedilir.

İnsanın müziğin köklerindeki dahli basit bir konu sayılmaz. Yahudi geleneğinde iki köken miti bulunur; her ikisi de Tora'nın ilk kitabı *Yaratılış*'ta yer alır. Dördüncü bölümde, müzik iki farklı tür enstrümanla ilişkili olarak karşımıza çıkar: hayvanların bedenlerinden yapılmış olup insanları andıran enstrümanlar ve dünya elementlerinden kalıba dökülen enstrümanlar. Müzik kâşiflerinden biri olan Yuval bunlardan ilkiyle, diğeri olan Tubal Kabil de ikincisiyle ilişkilidir. *Yaratılış*'ın başka bir bölümünde, dinsel öykülerin en etkililerinden olan *Akedah* ya da "İbrahim'in Sözü"nün simgesel odağında da müzik ontolojisiyle karşılaşmaktayız. Bu öyküde (*Yaratılış* 22), İbrahim, Tanrı'nın buyruğu uyarınca kendi oğlu İshak'ı kur-

ban etmeye rıza gösterir. Tam İbrahim oğlunu öldürmek üzereyken –kurban edileceği yerde yatmakta olan İshak'a doğru bıçağını havaya kaldırmıştır– Tanrı'nın sesi araya girer ve İbrahim'e oğlu yerine boynuzları yakınlardaki çalılara takılmış olan koçu kurban edebileceğini bildirir. Koçu kurban edip yaktıktan sonra, İbrahim, geriye koçun boynuzlarının kaldığını görür ve bunları alıp Yahudi halkına ritüelin temel enstrümanı olarak kalıt bırakacağı *shofar* biçiminde kullanır. *Shofar*'ın sesi zamana ve tarihe anlam kazandırır ve bugün bile *Yaratılış*'ın ilk müzisyenlerine kadar izlenebilecek Yahudi kimliğini temsil eder.

Tanrılar ve tanrıçalar, kadınlar ve erkekler Hinduizmin büyük epik döngüleri boyunca pek çok ve çeşitli biçimler alır ve ilk müzisyenlerin de çok sayıda rol oynadıklarını –yanılmadan– varsayabiliriz. Yalnızca Hint epik öyküsü *Mahabhārāta*'da değil, günümüze kadar gelen görsel ikonografide de görülen ilk müzisyen Krishna'dır. Krishna ilahi niteliklerin biçimlenişini temsil eder; bunlar arasında ilahi sevgi ve güzellik (*prema* ve *rupa*) yer alır. Fakat, ilk müzisyenlik rolü bağlamında yaşamındaki birçok dönem çok daha önemlidir – ruhun tanrıyla ilişkisini simgeleyen *gopī*'lerle, yani ineklerle ilişkilendirildiği çocukluğundan itibaren. Bu ilişki inek sürülerine flüt çalan sayısız Krishna anlatısında, Hint makamlarına ya da *rāga*'lara eşlik eden ikonografilerde ve ilahi sevgiyi betimleyen ikonografide görülür. Krishna'nın ilk müzisyen olarak ortaya çıkışı genel niteliklidir; hatta evrenselleştirildiğini bile söyleyebiliriz. Bunun karşısında, tanrıça Sarasvatī insanın reenkarnasyon döngüsünü aşmasını sağlayan bu insan anlayışı ontolojisini *–vidyā–* temsil eder; bu ontolojiyi de Hint

müzik aletlerinin başında yer alan *vīnā*'ya taşır. *Vīnā*'nın Hinduizmdeki anlamı öylesine derindir ki fiziksel yapısının kendisi –şarkıyı söyleyen baş ve ses telleri ile insan bedeni gibi titreşen su kabağından gövdesi– bile metafiziksel açıdan insan bedeni olarak değerlendirilir. Ölümden önceki ve sonraki yaşam döngülerinin fizikselliği biçiminde yorumlanabilecek olan *vidyā*'yı etkileme becerisini artırabilmek için, Sarasvatī, sık sık *vīnā*'lar üzerindeki ikonografilerde yer alır; Karnatak klasik müziğinin *vīnā*'sına, aslında, genellikle *sarasvatī vīnā* adıyla değinilir. Çok eskilerden bir ilk müzisyen olmasına karşın, Sarasvatī, günümüz Hint müziğinde varlığını sürdürür ve müziğin ilk anlamlarını anımsatma görevini üstlenir.

Önce ne gelir: din mi, gelenek mi, estetik mi?

Yaratan Rabbinin adıyla oku,
O ki insanı kan pıhtısından yarattı.
Oku! Rabbin en büyük cömertliğin sahibidir,
O'dur kalemle öğreten,
İnsana bilmediğini o öğretti.

(Kuran, 96. Sure:* 1-5)

Yazılı metin, sözel performans ve işitsel deneyim olarak açınlanmış bir eser olan Kuran, Tanrı'nın sözlerinin sunumudur. Kuran'ın birçok farklı katmanında anlam her

* Alak Suresi. (ç.n.)

yerde mevcuttur – sözcükler ve bu sözcüklerin yer aldığı yazılı metin, dilin şiirsel biçim ve ritmi, bütün bunların yüksek sesle ve içsel olarak okunup dinlendikleri biçimsel ve melodik kalıplar. Anlam karmaşık ve kalıcıdır, yoruma açıktır ama kendi tekilliği içinde algılandığında tamamen tanımlanabilir. Bilgilendirme, algılama ve icraat 96. surede deneyim biçiminde bütünleştirilmiştir; bu surede, Muhammet, Tanrı'nın buyruğunu Cebrail'in Tanrı'nın habercisi olmak yoluyla Peygamber'e ilettiği biçimiyle işitir. Bu, pek çok anlamın tek bir anlamda birleştiği bir durumdur ve bilgilendirmeyi olanaklı kılan bu karşılaşmadan, zaten mevcut anlamları içeren olası yeni bir anlam doğar.

Estetik ve dünya müziği konulu bu bölümü açarken Kuran'ın önemli metinlerinden birini çeşitli nedenlerle seçtim. Bunun en aşikâr nedeni, Kuran'ın "müzikal" bir eser olması; bu da demektir ki, icra ve algılama müzikal içeriğe, özellikle de *kıraat*'ın –ya da ezberden okumanın ("okuma" ya da "seslenme" anlamlarını da taşır; her iki anlam da icra eyleminin betimlemelerine uygundur)– biçimsel ve melodik geleneklerine dayanmaktadır. Kutsal metinler sık sık icra içeriklerinin ontolojik cisimleşmeleridir. Anlamın varlık kazanması okuma eyleminin kendisiyle gerçekleşir – böylece hem okuyucu hem de dinleyici metin yoluyla ortaya konulan sesi duyabilir. Ne var ki, anlamın anlaşılması ancak algılama yoluyla, yani Kuran metninde Tanrı'nın sesinin açınlanışını "işitme" ya da "dinleme" (*sema*) yoluyla gerçekleşir. Kuran'ın dinsel anlama bağlı olan estetik işlevleri ontolojik açıdan Kuran'a özgü değildir ve bu işlevler diğer kutsal metinlerle kıyaslanmaya açıktır (bkz. III. Bölüm).

Kuran'ın ezbere okunması dünya müziğinin estetiği açısından temel nitelik taşıyan ve bu kitapta bir 'leitmotif' gibi karşımıza çıkacak bir şeyi de ortaya koyar. Dünya müziğiyle karşılaşmalarımızda estetik değerler bundan ayrı tutulamaz ve bir kenara atılamaz. Sanki estetik özerkliğe sahipmiş gibi sırf müzikte anlam aramak –en iyisinden– yetersiz yanıtlar üretir ve –en kötüsünden– müziği bozar. Dünya müziğinin karmaşık estetik iç-içeliği (embeddedness), Batılı müzikten tamamen ayrıldığı yollardan biridir. Estetik iç-içelik, müziğin anlamlarının genellikle müziğin bir şeyler yapabilme, değişikliğe yön verme ya da aşkınlık yaratma yetisine dayandığı kutsal müzikte çarpıcı biçimde belirgindir. Mesele yalnızca kutsal anlamın müziğe eklenmesi değildir, çünkü şarkı metinlerine ya da ritüel anlatılara dönüştürülür: Kutsal müzik metni, anlatıyı ve ritüeli anlama dönüştürür. Müzik, dönüşüm için gereken estetik erkin sahibidir. Tayland'da Theravada Budacılığını inceleyen Deborah Wong bu tür estetik iç-içeliği *wai khruu* adı verilen törensel çok-parçalılık içinde tanımlamıştır. Wong'un gözlemine göre:

> Belki de en önemlisi, icranın dönüşümsel yönü *wai khruu* içinde tekrar tekrar sergilenir: Öğretmenler ruhlar ve tanrılar olarak nitelenir, öğrenciler dansçılara ve müzisyenlere dönüştürülür ve her bir usta öğretmen zamanın başlangıcından gelen bilge olarak diğer yüzünü gösterir.
>
> (Wong, 2001: xxiii)

Doğu Asya Mahayana Budacılığında, müzik, ritüeli ruhani yaşamın politik düzenlenişine dönüştürür; rahip-

ler ve sıradan insanlar karşılaştıkları anlamları hem kutsal hem de kutsal olmayan dünyaların örtüştüğü bir alanda icra ederler. Pi-yen'in dinsel ritüellerin müzikal ses görünümlerinin ayrıntılı dökümleri yoluyla gösterdiği gibi, müzik, bireylerin bu birden fazla dünyada birlikte yaşama yordamına vücut verir ve ibadet edenlerin bu dünyaları aynı anda icra etmelerine olanak sağlar. Bütün bunları müzikten beklemenin aşırılık olduğunu düşünebiliriz; ancak, esasen, müziğin estetik iç-içeliği, müziğin anlamı icra yoluyla dönüştürmesini beklememizi mümkün kılar, hatta bunu şart koşar. Müziğin Budacılık –ya da pek çok din– açısından taşıdığı erk, müziğin anlamlarının dönüşümü etkileyebilme yordamında yatar.

Bizler erki her zaman estetik bir iyelik biçiminde düşünmeyebiliriz, ama dünya müziği konulu bu kitapta karşımıza tekrar tekrar bu rolle çıkar. Karşılaşma anlarında müzik erke sahip olur ve anlamı arayanlara da erk kazandırır. Müziğin bir şey yapma becerisi, estetik iç-içeliğin farklı düzeylerinde ona eklenen erke bağımlıdır. Ayrıca, bu nedenledir ki, dünya müziğiyle karşılaşmak çoğu zaman erkin iyeliği konusunda çatışmalara neden olur. Müzik, kaçınılmaz bir biçimde, Batı ile Batı'ya kıyasla ötekiler arasındaki karşılaşmada mevcuttur zira ortadaki bahis erktir. Örneğin, sömürgecilik çağında, misyonerlerle bu misyonerlerin dinlerini değiştirmek için çabaladığı insanlar arasındaki karşılaşmada dinsel müzik sık sık birincil bir metin görevini üstlendi. 16. yüzyılın sonlarından 18. yüzyılın sonlarına kadar, Cizvit misyonerler müziğin erk sağlama gücünün çok iyi farkındaydı ve bu nedenle de bu misyonerler din değiştirmenin –diğer bir deyişle, ruhsal anlamın müzik

yoluyla dönüştürülmesinin– gerçekleşeceği bir uzam oluşturmak amacıyla repertuvarlar oluşturdu. Din değiştirme uzamları çeşitli ritüelleştirme süreçlerinden geçti ve müziğin gerçek anlamını yitirmesinin bekleneceği durumlarda, müzik, estetik farklılıklarından ötürü erkini artıran yeni anlamlar yüklenmeye daha açık bir hal aldı.

And Dağları'nın yerli halkları arasındaki ritüel, müzikal anlamın nasıl hızla çoğaldığına, nasıl her biri uzun bir karşılaşma tarihine dayanan çoklu anlatılar ürettiğine tanıklık etmeyi sürdürür. And Dağları'nda kutlanan modern bayramlardaki müzikal icra hem anlam katmanları içerir, hem de bu tür anlamları üreten tarihsel karşılaşmaların yeniden icra edildiği ritüelleştirilmiş uzamı sağlar. Benzer biçimde, çeşitli misyonerlik etkinliklerinde kullanılan Protestan ilahi okuma geleneği dönüşümlerden geçti ve bu dönüşümlerde yeni anlamlar bir yerlileşme ve direnç erki üretti. Birçok yerli Kuzey Amerika halkı arasındaki ilahi okuma geleneği yerli müzikal biçemlerin ve icra bağlamlarının korunması için yeni olanaklar sağladı; öyle ki, bu temellük, artık Avrupa-Amerikan kültürel hakimiyetin sonucu olarak değil, Amerikan yerlilerinin direnişinin bir biçimi olarak görülmelidir. Misyoner ilahilerinin Afrika'da ulusal marşlara dönüşümü de müziğin estetik iç-içeliğinin anlamı nasıl dönüştürdüğünün bir diğer örneğidir. Enoch Manyaki Sontonga'nın "Nkosi sikelel'i Afrika"sı ("Tanrı Afrika'yı korusun") ilk kez bir ilahi olarak ortaya çıktı ama yayıldıkça birçok dönüşüm geçirerek sömürge hakimiyetine karşı direnişin pan-Afrikalı marşı haline geldi; 1964'te Tanzanya'nın, 1995'te de Güney Afrika'nın ulusal marşı oldu. Tarihi süresince, "Nkosi sikelel'i Afrika" sayısız yerli

dilinin yanı sıra İngilizce ve Afrikaner dilinde metinlerle söylendi; bütün bu metinler onun sömürge sonrası dönemde taşıdığı önemi çoğalttı.

Dünya müziğinin ortaya çıkardığı karmaşık estetik sorular, dünya müziğinin küreselleşmeyle ilişkisini nasıl yorumladığımıza dair kimi farklılıkları yansıtır. Bir perspektiften yorumlandığında, küresel karşılaşmalar yoluyla şekillenen dünya müziği bizim özgün anlam olarak algılayacağımız şeyden bir parça yitirir. Ancak, karşılaşma aynı zamanda bir çıkış noktasıdır; çünkü, yeni anlam –harekete geçirdiği estetik dönüşümlerden ötürü– dünya müziğine kazandırılır. Dünya müziği üzerine perspektifimizi genişlettikçe, dünya müziğini üreten karşılaşmaların, bir tarafın kazanıp diğerinin kaybettiği bir durum yaratmadığının farkına varmaya başlarız. Bana Amerikan beyzbolunun eğretilemeleriyle oynama izni verilse, bu, "kim önce varacak" sorusu olmaktan çıkar ve –tüm "beyz"ler estetik açıdan belirlenmiş olduğuna göre– nasıl ilerlemek gerektiği sorusu haline gelirdi.

Charles Seeger: dünya müziğinin metafizikçisi

İlk etno-müzikbilimcimiz olarak Charles Seeger'ı seçmemin nedeni nedir? Ne de olsa Seeger yalnızca bir etnomüzikbilimci değildi ve, güçlü etno-müzikbilimsel eğilimleri bir yana, daha kapsamlı bir terim olan "müzikbilim"i "etno-müzikbilim"e tercih etmekteydi; böylece, herhangi bir müzik türünü müzik araştırmasının kapsamlı ve "birim-

sel" alanından dışlamaya istekli olmadığını ortaya koyuyordu. Aslında, Charles Seeger'ın yazılarında ve düşüncelerinde ortak çizgiler bulmak her zaman kolay değil, ama beni bu seçime götüren şey tümünün ortak çizgisi oldu. Müzik konulu bütün yazılarında, eğitmen olarak gösterdiği etkinliklerde ve bir entelektüel olarak girişitiği işlerde Charles Seeger dünya müziğinin kimliğiyle ilgilenmiştir.

Yöntemsel, felsefi ve müzikal açılardan Charles Seeger (1886-1979) daha fazla eklektik olamazdı. Aldığı müzik eğitimi onu bir besteci olmaya hazırlarken, eğitimciliğe duyduğu hayranlık da müziği geniş bir liberal sanatlar müfredatı çerçevesinde oluşturmasına yol açtı. Dünya müziğiyle karşılaşması yaşamının oldukça ileri aşamalarında gerçekleşti – belli ki, halk müziğini "halkın müziği" olarak keşfetmesinden sonra. Alan çalışması da en az fiili girişimleri kadar eklektikti; 1930'lu ve 40'lı yıllarda halk müziği derleyip 1940'lı ve 50'li yıllarda da Latin Amerika müzik etnografyasıyla yoğun bir biçimde ilgilendiyse de, 1950'lerde 60'larda alan çalışmasından dizgeli yaklaşımlara geçiş yapıp kendi "icadı" olan melograf ile deneyler sürdürdü; melograf müzikal ses kayıtlarının dökümü için bir mekanik gereçti. Her ne kadar yazıları anlaşılmaz olmakla ün saldıysa ve kendisi birçok yazısından asla bir kitap oluşturmadıysa da, Seeger, 20. yüzyılda etno-müzikbilimi hiçbir araştırmacının yapamadığı düzeyde etkiledi.

Aslında, Seeger'ın yazılarında zor fark edilebilir bir öz vardır ve çeşitli etkinliklerinin eklektik yolları da, oldukça tutarlı bir biçimde, bu öze doğru ilerler. Seeger'ın yazılarında müziğe ilişkin en temel etno-müzikbilimsel sorulardan biriyle neredeyse saplantı derecesinde ilgilendiğini

görürüz: müziğin sözcüklerle ilişkisi sorusu. Sonuçta, bu, müzikal anlama yönelik bir ilgidir; diğer bir deyişle, her ne kadar sözcükler müzikal anlamı yansıtmayı başaramasa da, bizim müzikten bahsetmek için sözcükleri kullanmak zorunda kaldığımız zaman ortaya çıkan bir ikilemdir bu. Etno-müzikbilimin bu ikilemle, hiçbir çözüm yolu bulma umudu olmadan yüzleşmesi gerekir. Seeger'ın yanıtı vazgeçmek değil, müziğin anlamını anlamak için sürekli başka yollar aramak yönündeydi. Toplumsal bağlamlar müzikal metinlerden daha az önemli değildi; farklı müziklere değer atfetmek bu müziklerin fiziksel ve yapısal özelliklerini ölçme olasılığını dışlamak demek değildi. Betimsel dizgelerin yetersizliklerinin farkına varmak da müzik tarafından kullanılan bilişsel süreçleri temsil edecek soyut modeller oluşturmak için bahane değildi. Seeger müziğe tarihsel ve coğrafi sınırlılıklar getirmedi ve böyle yaparak da dünya müziğini incelemek için bir temel oluşturmuş oldu. Günümüz müzik incelemeleri üzerindeki etkisi, dünya müziğinin çeşitliliğine dair farkındalık arttıkça, birçoklarının ilk etno-müzikbilimciler olma potansiyelini taşıyacağı yönündeki öngörüsünü onaylamaktadır.

Başa dönüş: dünya müziğiyle popüler karşılaşmalar

Dünya müziği kendi payına düşen popüler müzik yıldızlarını zaten yarattı ve bunların bir bölümü de mitik boyutlar kazandı. Aslında, yıldız olmak, 20. yüzyılın başlangıcında dünya müziğinin popülerliğini artıran çeşitli mitlerin

ve söylencelerin yapılandırdığı kesişme noktalarında (bu, günümüzde worldbeat* sözcük dağarcığında standart bir terimdir) şekillenebilir. Belki de hiçbir worldbeat yıldızı dünya müziğinin geleneksel ve postmodern mitlerinin kesişme noktalarını Pakistanlı Nusrat Fateh Ali Khan (1948-1997) kadar iyi temsil edemez; Ali Khan geleneksel olarak Sufi Müslüman evliyalarının türbelerinde söylenen bir Hindustrani (yani Kuzey Hindistan ile Pakistan) din müziği olan *qawwali* şarkıcısıdır. Nusrat Fateh Ali Khan hakkındaki mitler de onun bu gelenekle ilişkisinin büyük bölümünü oluşturur. Babasının da bir müzisyen olduğu ve yaşamı boyunca aile üyeleriyle birlikte müzik icra ettiği bir gerçekse de, ailesinin kökenlerinin Pakistan ve Kuzey Hindistan'da Sufiliğin başladığı dönemlere kadar uzanan qawwali şarkıcılar olduğu savlarına dair kanıtlar bulunmamakta. Qawwali'nin müzikal yapısına ve formel şiirselliğine ilişkin anlayışı ilk dönem kayıtlarının çoğunda eksiksiz görülebilmekteyse de, bunu izleyen birçok kayıtta, onun bir yıldız olmasına ve qawwali'nin popülerlik kazanmasına katkı sağlayan *Dead Man Walking* ve *The Last Temptation of Christ* gibi filmler için yaptığı müziklerdeki füzyon denemelerinde bu anlamın yitirildiği görülür.

Nusrat Fateh Ali Khan'ın mesleğinin her aşamasında dönüşüm göze çarpar – dinselden seküler olana, klasikten

* Worldbeat, Avrupa-Amerika çizgisi dışında icra edilen dünya popüler müziğinin –ya da pop müziğin– çeşitli biçemleri için kullanılan bir terimdir. Genellikle, ya Batı'nın pop müziğinden etkilenmiş dünya popüler müziği, ya da önemli ölçüde Batılı olmayan unsurlar içeren Batı popüler müziği için kullanılır. (ç.n.)

popülere, gelenekselden füzyona, din müziğinden popüler müziğe; bu nedenle, sanki yaşamı boyunca bir Müslüman din müziği olan qawwali ile popüler müzik haline gelen qawwali arasındaki mesafenin artışına tanıklık etti, ta ki küresel anlam yerel anlamı silene kadar. Ancak, bu tür bir yorum can alıcı bir noktayı atlamamıza neden olur. Nusrat Fateh Ali Khan qawwali'nin din müziği niteliklerini terk etmedi ve konser performanslarının türbelerdeki performanslardan farklı anlamlar sağladığının farkındaydı. Verdiği mülakatlarda geleneksel ile popüler arasındaki bu tür ayrımların farkında olduğunu açık bir biçimde dile getirdi. Ayrıca, turneye çıktığı zaman daha dinsel çevrelerde alternatif konserler verdiği de bilinmektedir. Müziğin Sufilik ile "Sufi müzik" içindeki işleyişi arasında mevcut farklılığın da sürekli bilincindeydi. Bu farklılık, bu kitaptaki popüler dünya müziği repertuvarları ve uygulamalarının yorumlanması için bir 'leitmotif'tir.

İslam'ın mezhep ve topluluk düzeyindeki bir uygulamalar bütünü olan Sufilik tarihsel açıdan bir dünya dininin bir bileşeni olarak gelişti. Sufi tarikatları İslam'ın yayıldığı her yerde biçimlendi ve kültürel yolla benimsenmiş bu müzikler Müslümanların tapınçlarında birçok açıdan kullanıldı. Sufilik İslam içindeki dinsel uygulamaları zenginleştirdi. Belirli inançların ve kutsal metinlerin merkezîliğine dayanan bir dinde, Sufilik marjlardaki değişiklikleri barındırdı. 20. yüzyılın sonunda, kısmen İslam'ın sömürgecilik sonrası dönemin Müslüman ülkelerindeki siyasal varlığının bir bileşeni olarak, kısmen de dinin küreselleşmesinden ötürü, Sufilik, kendi başına, bir dünya dini halini aldı. Diğer bir deyişle, Sufilik artık yalnızca İslam içindeki bir dizi tarikat



Resim 1. Avusturya'nın Salzburg kentindeki bir plakçıda Sufi müzik CD'leri (1996).

uygulaması olmayıp inançları ve uygulamaları Müslüman olanlar ve olmayanlar tarafından benimsenebilecek, dünya çapında bir ifade dizgesi haline geldi. Bu dönüşümün simgesi de popüler müzik olarak reklamı yapılan, pazarlanan ve tüketilen (örneğin, bkz. Resim 1) "Sufi müzik" teriminin kendi ayakları üzerinde duran, estetik bir dünya müziği kategorisi olarak gittikçe artan kullanımıdır. Sufi müzik küreselleşmiş Sufiliğin estetik özünü ifade eder hale geldi ama bunu yaparken de birçok geleneksel Sufi uygulamasından ayrılmış oldu. Sufilikten ve dinsel uygulamanın

estetik eleştirisinden sıyrılmak yoluyla, Sufi müzik yepyeni ve güçlü bir dizi anlam edindi. Müzikal biçem ve dinsel işlev kaynaklı sert eleştirilerden kurtuldu. 21. yüzyılın başlangıcında Sufi müziğin popüler müzik olarak taşıdığı ontolojik ve epistemolojik anlamlar temel olarak estetiktir.

Bir kez daha, küreselleşmeye ve dünya müziğine verilen iki farklı tepkide aşikâr karşıtlıklara tanık oluyoruz. Bir bakış açısı, popüler Sufi müziğin olumlu pek çok şeye –örneğin, genel anlamda dinsel duyguların canlanmasına ve özel anlamda da İslami köktenciliğe– eşlik eden bir tarihsel süreç olarak yükselişini ve yayılışını hoş karşılar. Bir diğer bakış açısı, aynı tarihsel sürecin olumsuz anlamlarını algılar. Sufi müzik geleneksel bir temeli olan yeni bir müzik ve yenilikçi bir uygulamalar dizisi midir, yoksa dünya müzik pazarına çıkarak geleneksel tını ve işlevleri inkâr mı etmektedir? Her iki tepki de son on beş yıl içinde çok sayıda kuramın gelişimine yol açtı. Buna karşılık, worldbeat bağlamındaki kuramlaştırma sorunu, dünya müziğinin popüler müzik olarak benimsenip yayılmasını yakından izleyen değişikliklerin yalnızca bir doğrultuda ilerlediğini varsaymasıdır. Nusrat Fateh Ali Khan, bir kez daha, tek yön değil, birçok yön olduğuna ilişkin önemli bir örnek oluşturmakta; çünkü, şurası bir gerçek ki, o qawwali'yi derin İslami anlamlarıyla çalmayı sürdürdü – hatta bunu konserlerde çaldığı diğer müziklerden ayrı tuttu. 1990'larda görüştüğüm Amerikalı Müslümanlar worldbeat qawwali'de çok derin ruhsal anlamlar bulurken, aynı zamanda qawwali'nin yoğun bir biçimde sahiplenilip pazarlandığının da farkındaydı. Bu Müslümanlara göre, qawwali'nin popüler müzik olarak çekiciliği İslam'ın ruh-

sal anlamını dışlamıyordu. Tam aksine, popüler qawwali o güce geri dönüşe giden yolu gösteriyordu.

21. yüzyılın başlarında, dünya müziğinin hem tarihinden hem de tarihselliğinden bahsetmek olanaklı hale geldi. Dünya müziğinin tarihsel yörüngesi büyük ölçüde geri dönüş ve yeniden dirilişle belirlenir. Dünya müziği bağlamında, Sufi müzik, İslam içindeki yeniden canlanışa ya da birçoğu tıpkı 13. yüzyıl şairi ve müzisyeni Sufi Amir Khusrau* gibi müzik geleneklerinin oluşturulmasında etken bir rol oynamış evliyalar soyuna saygı gösterilmesine katkı vermekte tereddüt etmez. Amir Khusrau ile Nusrat Fateh Ali Khan arasındaki yedi yüzyıllık tarih ve soy farkını Sufi Müzik kapatır. Geriye dönüş ve yeniden canlanma geleneksel bağlamlardan doğan popüler dünya müziğinin bulunduğu her yerde karşımıza çıkar. İslam dünyasının farklı bir bölümü, örneğin, popüler Türk müziği *arabesk*, daha önceki dönemlerin popüler biçemlerine, ama aynı zamanda kırsal yöreye has bölgesel halk müziklerine ve İslami bağlamı olan dinsel geleneklere nostaljik bir havada geri dönerek modern Türk toplumunun eleştirisini sunar. Arabeskin bugünkü büyük popülerliğinin nedeni, yeni bir estetik biçiminde yoğrulan bütün bu müziklerin tınısıdır.

Böylece, dünya müziğinin tarihsel geleneği Batı sanat müziğinin –aslında, Avrupa-Amerika çizgisindeki müziğin– erekbilimsel tarihiyle büyük ölçüde çelişir; bu tarih biçemsel gelişmelerle ve her birinin meşaleyi bir sonrakine aktardığı "Büyük İnsanlar" soyuyla ilerleme gösterir. Dünya müziğinde gelenek tekrar tekrar geri döner – tüketilip

* Amir Hüsrev. (ç.n.)

atılmak ya da geçmişe havale edilmek üzere değil, bugün içinde yeni anlamlarla yenilenmek için. Ortaya çıkan tarihsellik, 20. yüzyıla ait çeşitli modernite eleştirileriyle, özellikle de Martin Heidegger'in tarihte *Wiederholung* (yineleme) kavramı ve Jacques Derrida'nın geleneğin felsefi açıdan parçalarına ayrılması görüşüyle (*déconstruction*) karşılaştırılabilir. Popüler bir müzik haline gelirken, dünya müziği, geçmişi ve geleneği –bunlardan köklü biçimde kopmak için– kendine mal eder. Buradaki büyük paradoks –bu kitap boyunca izleyeceğimiz paradoks– popüler müziğin karşılaşma koşullarını yeniden oluşturmasıdır; çünkü, popüler müziğin geri dönüşle ıralanmış ve gücünü yeniden canlanıştan alan tarihselliği de karşılaşmaya eski gücünü verir. Yerel müzisyenler küresel müzik endüstrisine bağımlı hale gelirler. Batı harmonisine göre yapılandırılması ve küresel tüketim için yeniden paketlenmesi üzere geleneksel melodi ve işlevlerin dönüşümden geçmesi gerekir.

Ancak, sorun, bu sömürgecilik sonrası ve postmodern karşılaşmanın daha önceki dönemlerde yaşanan karşılaşmalardan etkin biçimde daha farklı olup olmadığıdır. Yoksa, popüler dünya müziğindeki bu ani artış dünya müziğinin en derin anlamlarından birini –yerel müzisyenlerin, hegemonyaya boyun eğmenin ya da karşı çıkmanın ancak karşılaşma yoluyla olanaklı olduğunun farkına varmalarını– yenilemekte mi? Bu tür sorulara yanıt verebilmek için bizim de tarihsel açıdan geriye, bugün dünya müziği açısından çok anlamlı görülen geçmişin karşılaşmalarına dönmemiz gerekiyor.

II. Bölüm

BATI VE DÜNYA

Kayıt için dünya müziği

Halk müziği araştırmasıyla etno-müzikbilim tarihinin başlarında, alan çalışması yapan araştırmacıların genellikle derlemelerini düzenlerken ve kayıtlarını yaparken fotoğrafları çekilmiştir. Birkaç dikkate değer durumda, bu fotoğraflar, dünya müziği derlemesi ve incelemesi için birer ikon haline geldi. Karşımızda, günümüz etno-müzikbilimcilerinin ve günümüzün dünya müziği icracılarının ataları, o karşılaşma anlarında ve kültürel bilgi mübadelesi esnasında görülmektedir (bkz. VII. Bölüm). Resim 2'de, derlemeleri olabildiğince fazla sayıda Kuzey Amerika yerli halkını kapsayan seçkin etno-müzikbilimci Frances Densmore, Washington DC'de, Blackfoot Kızılderili kabilesinden Mountain Chief ile oturuyor; şef, Frances'e şarkı söylüyor; Frances de şefin şarkısını Amerikan yerli müziği haritası üzerindeki izlere işaretliyor. Resim 3'te, İkinci Dünya Savaşı'nın hemen öncesinde yayımlanan



Resim 2. Frances Densmore ile Blackfoot halkının liderlerinden Mountain Chief (1916).

bir kartpostalda, Fransız halk şarkıları derlemecisi ve rahip Louis Pinck (1873-1940), "neredeyse yüz yaşındaki Mama Türk"ün söylediği "antik şarkılar"ı 29 Nisan 1938 tarihinde, Alsace-Lorraine'deki Steinbiedersdorf köyünde balmumu silindirli kayıt cihazına kaydediyor.

Bu tür fotoğraflar, dünya müziği tarihindeki etnografik bir karşılaşma anının bu betimlemeleri konusunda sayısız soru ortaya atıldı. Bu fotoğrafların amacı, alan çalışmasını yapan kişiyle görüşülen kişi arasında paylaşılan bir tür denkliği göstermek mi? Onları birbirlerinden ayıran kayıt cihazının otantizmine inanmamızı sağlamak mı? Aracılık sağlayan teknolojinin varlığı bize bu etnografik karşılaşmanın vuku bulduğu "alan" konusunda neler söylüyor? Müzisyenden kayıta ve notasyona doğru bir iyelik transferine mi tanıklık ediyoruz? Son olarak, buradaki asıl mesele erkin eşitsiz dağılımı değil mi – yani, teknolojik betimleme araçlarını kullanarak müziğin "yerli"sini sıyırıp almak ve onu –müziğe değilse de o müziği temellük edecek teknolojiye sahip olanların beğenisi, incelemesi ve tüketimi için–sahiplenmek değil mi?

Bu bölümün özünü erke ilişkin iki soru –erkin kullanımı ve kötüye kullanımı– oluşturmakta. İlk sorunun özellikle geniş boyutları var, çünkü dünya müziği kavramlarının –geçmişte ve günümüzde– dünyanın erke sahip olanlar ve olmayanlar arasında bölünmesini hem nasıl yansıttığını hem de nasıl cesaretlendirdiğini sorgular. Dünya müziği tarihindeki ikilemlerden birini tam hedeften vurur: Dünya müziği neden bu kadar sıklıkla dünyanın batısını ve geri kalanını ayrı gayrı koyar? İkinci soru daha yerel düzeyde yanıtlar aramamızı talep eder gibidir, çünkü dünya müziğini



Resim 3. Louis Pinck ve Mama Türk.

hayal etmeyi ve incelemeyi olanaklı kılan gereç ve ürünleri ele almaktadır. Bizi iyelik ikilemiyle yüzleşmeye zorlar: Bir başkasının müziğinin kaydı ya da dökümü müzik ya da yazı biçiminde dünya müziği olarak yayımlandığında ne olur? Betimleme eyleminden kim güç kazanır? Kim yitirir? Bu tür sorular yeni değildir. Aslında, bu tür sorular kaçınılmaz bir biçimde tarihle ve –daha kafa karıştırıcı biçimde– dünya müziği yöntembilimiyle ilişkilendirilebilir.

Şimdi, bu bölümde ele alınan erke ilişkin iki soruya yanıt veren bir dizi bağlantılı durum incelemesine dönüyorum. Her iki örnekte de temel oyuncu aynı kişi –Alman karşılaştırmalı müzikbiliminin ustalarından biri olan Erich

Moritz von Hornbostel (1877-1935)– olsa da, kaydedilmiş antolojiler temel olarak birbirinden farklı dünya müziği modelleri sunar; bu modeller dünya müziğine ilişkin ilk yayımlanmış antolojilerde (örneğin Herder'in iki ciltlik halk şarkılarında) ve daha yakın tarihlerde CD ya da internet yoluyla dağıtılan, eğitsel ve eğlence değerlerinden ötürü tüketime dönük antolojilerde apaçık görülmektedir. Dünya müziği için düzenlenen Grammy Ödüllerine geçmeden önce, dünya müziğini kaydetmek yolundaki ilk çabalara bakmamız gerekiyor.

Burada incelenen iki antoloji, birlikte, bir etno-müzikbilimcinin benim "antolojik içtepi" (anthological impulse) diye adlandırdığım şeye yanıt verme yolundaki ilk çabalarını oluşturdu; yani, dünya müziğini bütünsel bir yoldan betimlemek için çeşitliliği kayıt üzerinde derleme çabası. Her ne kadar Erich Moritz von Hornbostel her iki projeyi de derleyip düzenlediyse de –antolojiye dönüştürdü diyebiliriz– bu iki proje çok belirgin açılardan farklılık sergiler. En basit anlamda, iki antolojinin farklı dinleyicileri, yani farklı kullanıcıları ve tüketicileri bulunmakta. Bu bölümün henüz başındayken, günümüze kadar dünya müziği antolojilerini temel farklılıkların nitelendirmeyi sürdürdüğünü belirtmek isterim; bu nedenle, dünya müziğini incelerken ya da öğretirken karşılaştığımız önemli ikilemlerden –hatta çelişkilerden– birini işaret eder hale geliyorlar.

Hornbostel'in *Demonstration Collection* (1963) ve *Music of the Orient* (1979, özgün basımı 1934) başlıklı eserlerini "kaydedilmiş ilk antolojiler" olarak kabul edersek, bu, antolojik içtepinin dünya müziği tarihinde kalıcı bir izlek olduğunu vurgulamak olur. Bu izlek, dikkatleri ara-

cılıkla bağlantılı birkaç konuya yönlendirir: derlemeci ile derlenen, kendilerini temsil edemeyenler ile bunu gerçekleştirecek iktisadi ve teknik sermayeye sahip olanlar, araştırmacılar ile sıradan insanlar, bireysel uygulama ile kamusal teşhir, insancıl büyülenme ile egzotik fantezi. Hornbostel'in antolojileri, antolojinin yalnızca alan çalışması kayıtlarının arşivlenmesi biçiminde kullanılmasından bir adım öteye giderek, bu çalışmaları (1) inceleme amacıyla araştırmacılarca ve (2) popüler tüketim amacıyla geniş bir dinleyici kitlesince erişilebilir hale getirdi.

Bilimsel olan ile popüler olan, çoğu zaman, dolaylayan bir ayırıcı yoluyla iki parçaya bölünür. Bir yanda, ilk karşılaştırmacı müzikbilimcilerin temel kaygılarına tanık oluyoruz. Antolojiler, müziğin kökenlerini ve otantizmini kavrayışa açılan kapı görevini gören örnekler içerir. Dinleyici, karşılaştırmalı bir harita kullanarak antolojiyi inceler; her bir yeni ileri karakolda yeni bir şeyler dünya müziği yolcusunun müziğin öznel çeşitliliğine ilişkin bilgisine eklenir. Karşılaştırmacı müzikbilimcilerin diğer kaygıları da ön plana çıkar; örneğin, müziğin bir kültür nesnesi olarak yayınımı ve "kültürel bölgelerin" oluşumu (20. yüzyılın başlarında bir insanbilimsel düşünce ekolüne temel oluşturan ve Almanca'da *Kulturkreise* olarak bilinen kavram). İnsanbilimcilerin hedefi yeni yollardan dünya haritaları oluşturabilmek için müziği kullanmaktı.

Dolaylayan ayırıcının diğer yanında, egzotik olanın yüzyıl sonu fantezilerinin betimsel diline tanıklık etmekteyiz. Yalın bir biçimde anlatırsak, antolojiler aynı zamanda tuhaflıkların depolarıdır; bu tuhaflıkların çekici yanı, bildik bir yanlarının olmamasıdır. İki Hornbostel antolojisi

tarafından yapılandırılan dünya müziği haritaları –yüzeysel açıdan– oldukça farklı görünür. *Demonstration Collection* dünya müziğine tabandan tavana doğru bakar; *Music of the Orient* dünya müziğini tavandan tabana doğru inceler. İlk antolojide, çoğu zaman etnolojik incelemenin en uzak yörelerinde anonim icracılar tarafından icra edilen çok kısa örneklerden (42 tane) oluşmuş bir karma buluruz. Avrupa'dan alınma örnekler bile çok eski ve tarihöncesi diye nitelendirilen repertuvarlardan gelir (örneğin, parça 1 yodel türü* bir İsviçre şarkısıdır; parça 3 de Kafkaslardan gelir). İkinci antolojide, "Doğulu" olanın ayırt edici özelliklerini belirleyen ve daha geniş topluluklarla işlenebilecek daha uzun eserleri gerektiren sanat müziği uygulamaları yer alır. İkinci sette, iki LP içermesine karşın, daha az örnek (24 tane) yer alır ve bunların çoğu daha kapsamlı eserlerden alıntılar ya da kısımlardır.

Her iki antoloji de tarihsel kavramlara tanıklık etmektedir; ama, bir kez daha, *Demonstration Collection* içindeki tarihin öncelikle en eski –ve buna ek olarak en otantik ve egzotik– örneklerle başladığını ve daha karmaşık bir hat boyunca geliştiğini görmekteyiz. Hornbostel, G. W. F. Hegel ile 19. yüzyıl Avrupa tarihçilerinin bir dizgeye oturttuğu ve "uygarlığın" doğudan batıya doğru ilerlediği (yani, Doğu'dan Batı'ya doğru) oryantalist tarih modelini izler. Bu nedenle, ilk antolojideki dünya müziği tarihi her şeyi içine alır; Okyanusya'daki en yalıtılmış müzik kültürü ile Avrupalı geleneklerin uzun süremi (*longue durée*). Ancak, müzik,

* Alt göğüs tonlarıyla daha yüksek erkek sesi arasındaki ani vokal değişimlerine dayanan melodi. (ç.n.)

4. (Phonogr.-Nr. 19 — 48) *nkan*, Gesang beim Seelenfest. Vorsänger: Ngi-Nkompfa; Chor (Jünglinge) unison, in 48. in Oktaven (außer in Takt 2).

A Chor — B Chor — Solo

he-e-e he-e-e he-e-e he-e-e, he-e-e oa

(mit Chor)

yui mol a mvom ya, oa yui mol a mvom ya, oa yüi mol a mvom ya.

C Chor — Solo — Chor — Varianten 1 (19 Anfang)

he-e-e e mon-e ngon-e-bö, za a lö ma he-e-e, he he

he-e-e-e

Resim 4. Pangwe halkının cenaze ilahisi (1913).

Doğu açısından dışlayıcı bir dünya tarihi aktarır ve tarihi olan halklarla tarihi olmayan halkları birbirinden ayırma esasına göre ilerleyen bir gelişme çizgisi boyunca gelişir.

Demonstration Collection

Demonstration Collection, bu kitapta incelediğimiz dünya müziği ayrımlarıyla ilintisiz olmayan bir diğer açıdan da kapsayıcı niteliktedir: Müziğin ilk biçimlerini belgeleyip bunları kapsamlı bir bilimsel söyleme aktarmaya kendi-

lerini adamış araştırmacıların yanı sıra, sömürge dönemi idarecilerinin ve misyonerlerin eserlerini de içerir. *Demonstration Collection* neredeyse bir yüzyıla yayılsa ve etno-müzikbilimin en önemli ilk ekolünün (Berlin ekolü) ve 20. yüzyılın en seçkin araştırmacılarının kolektif tarihi (prozografi) olma işlevini üstlense de, antolojinin kendisinin ayrıntılarını gün yüzüne çıkarmak zor olmuştur. Kaydedilmiş örnekler tamamen 1900-1913 dönemine ait. *Demonstration Collection* hem dizgeli hem de karşılaştırmalı, diğer bir deyişle bilimsel nitelikli betimsel ve retorik diller kullandı. Örneğin, Resim 4'te, *Demonstration Collection*'ın Almanca baskısından alınma, 86 numaralı silindirdeki bir parçanın oldukça kesin etnografik ve müzikal ayrıntılarla sunulmuş notasyonu görülüyor (1963 tarihli ve Folkways etiketli yeniden basımda LP 2, B yüzü, parça 4).

Music of the Orient

Music of the Orient'in hedeflerinin *Demonstration Collection*'ın hedeflerinden farklı olduğunu dile getirmek yanıltıcı değildir. 1930'ların başlarında, önemli sayıda monografi ve dünya müziği konulu daha popüler çalışma boy göstermeye başlamıştı ve bunu genelde insan merkezli araştırmaların popülerlik kazanması körüklemekteydi. Kayıtlar da 1920'lerde kamusal alanda yeni bir yer edinmiş, evlerinde gramofonu olan yeni dinleyiciler yaratmıştı. Odeon ve Parlophone etiketleriyle (o zamanın Alman ve İngiliz çokuluslu plak markaları) piyasaya çıkan *Music of the Orient*, müziğin tüketimindeki bu

değişik dönüşümlerden bilinçli bir biçimde yararlanma amacını taşımaktaydı.

Sorun yalnızca *Music of the Orient*'in *Demonstration Collection*'ın asla tam anlamıyla elde edemediği ekonomik başarı için rekabete girmesi olsaydı –*Music of the Orient* piyasada belirir belirmez ilk antolojinin satışları düşüşe geçti– bu iki antolojinin öyküsü çok daha basit olurdu. *Music of the Orient* farklı bir öykü anlatıyor ve dünya müziğine ilişkin farklı bir tarih aktarıyordu; bunu –Resim 5'teki Tunus kaynaklı, "maqām mezmūm"da yazılmış bir "sanat şarkısı"nın icrasında örneklendiği gibi– farklı bir antolojik kayıt tutarak başardı.

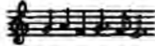
Birden fazla açıdan, her iki antoloji de birbirine coğrafi, ontolojik ve tarihsel yönlerden hiç benzemeyen Afrika müziklerini betimler. *Demonstration Collection* Birinci Dünya Savaşı'ndan önce Almanya'nın sömürgeci arzularının hedefi olan, Sahra-altı Afrika'ya büyük önem verirken, *Music of the Orient* yalnızca Kuzey Afrika'yı konu alır. *Demonstration Collection* için derleme bölgesi –karşılaştırmalı müzikbilimiyle işbirliği içinde– çok özel kültürel çalışmaların gerçekleştirildiği "alan" ve "misyon bölgesi"dir. Kuzey Afrika'daki derleme bölgesi ise hem Endülüslü (yani, kökeni kısmen Ortaçağ Avrupası'na uzanan) hem de modern Avrupalı (yani, Hornbostel'in okuyuculara "Avrupalı" olduğu konusunda güvence verdiği keman) etkilerin "antik yaşam biçimi" ile karıştığı kozmopolit merkez, yani "kent"tir. Hornbostel'in kendisi derlemeci değildi, ama Berlinli meslektaşı etno-müzikbilimci Robert Lachmann derlemeciydi. Bu birbirinden farklı inceleme bölgelerinde var olan müzikal "öteki"ler daha büyük bir tezat içinde olamazdı. Yoksa

Tunis

23. Art-song. Maqām Mezmūm

The ancient view of life places the life of man as well as all earthly events—microcosmos—in counter-relation to a path of deified stars, seasons and hours of the day—macrocosmos. The music, too, is included in the harmony of the cosmos; the harmony adopts the personality of the planetary deity represented in the leading tone; this type of composition demands a proper time and occasion of delivery in order to bring about bliss and not destruction. Maqām Mezmūm calls the demons—but woe if the call resounds inside the house!

The ancient faith and customs have, in the "Andalusian" style—originating in the Moorish Period of Granada—been more purely preserved in the north-western towns of Africa than in the East. This Tunisian recording belongs to this style. A European violin alternates with the vocalist in the melody, a lute ('Ud) accompanies (see recording 19). The metrically timed song is preceded by a rhythmically free structure, which displays the characteristic feature of the Maqām: the leading tone at the base of the structural treble (Do-Modus), the accentuated "Neutral" third (halving the treble) and principally the fundamental theme:



Tonal structure *:





Town Players. Photo: Dr. R. Lachmann.

Resim 5. Tunus kaynaklı, "maqām mezmūm"da yazılmış bir "sanat şarkısı".

olabilir miydi? Aslında, her iki durumda da, ya Sahra-altı Afrika'da Hıristiyanlığa geçiş yoluyla ya da 1932 Kahire Arap Müziği Kongresi'nde önemli rol oynayan (bkz. III. Bölüm) Tunus sanat müziğinde Avrupa ile Kuzey Afrika arasındaki sınırların yıkılması yoluyla müzisyenler kendilerini Batı'ya yaklaştıran bir tarihsel yol izlemektedir.

Bu iki farklı Afrika aynı zamanda iki farklı söylem ve iki farklı etno-müzikbilimsel çalışma ortaya çıkarır. *Demonstration Collection*'da, Hornbostel ile kendi antolojisinin dokusuna çalışmalarından çok şey kattığı meslektaşları karşılaştırmalı müzikbilim için betimleyici gereçler oluşturur; bu gereçler hem bilimselliğe dayanır hem de bilimselliği ve dünya müziğinin bir kültürel farklılık ürünü olduğu bilinçliliği üretir. Bilimsel bir yaklaşımın izleri *Music of the Orient* içinde oldukça belirgindir, ama bunlar farklı yollardan kullanılır. Antoloji, görsel ve müzikal drama üzerine yaptığı vurguyla seyirlik bir yer, kozmopolit tüketiciye dönük yakınlığıyla eğlencelik bir dünya müziği mekânı haline gelir. 21. yüzyılın başlarında, bu iki geniş ve genel kategori dünya müzik antolojilerinde en az 1930'ların başlarında olduğu kadar egemendir.

Ötekini kaydetmek, derlemek ve antoloji haline getirmek

Halk müziğinin betimsel antolojilerini içeren ilk derlemeler

Johann Gottfried Herder, "*Stimmen der Völker in Liedern*" ve *Volkslieder* (1778 ve 1779). Dünyadan halk şarkılarını derleyen iki cilt (bkz. V. Bölüm).

Achim von Arnim ve Clemens Brentano, *Des Knaben Wunderhorn* (1806 ve 1808). Melodiler artık mevcut olmasa da, metinleriyle 19. yüzyıl Orta Avrupa halk şarkıları kanonu olan "halk şiiri" antolojileri.
John Philip Sousa, *National, Patriotic and Typical Airs of All Lands* (1890). Amerikan sömürgeci yayılmacılığının tarihsel bir anında bu eseri üreten "ABD Deniz Piyadeleri Bando Şefi", dünyada müziğin dağılımını gösteren, ayrıntılı dökümler ve düzenlemeler içeren bir şarkılar kitabı yayımladı.

Dünya müziğini derlemek için kayıt teknolojisinden yararlanmaya dair ilk çabalar

1893 tarihli The Chicago World's Columbian Exposition. Farklı müzik kültürlerinin müziklerini balmumu silindirler üzerine kaydetmeye dönük ilk girişim. 103 kayıt Cava, Türk/Levanten ve Kwakiult* müziklerinin yanı sıra, Chicago Dünya Fuarı'nın "Güney Denizi Adaları" Sergisi'nden de örnekler içerir.
A. Z. Idelsohn, *Theasurus of Hebrew-Oriental Melodies*, cilt 1-5 (1913-29). Avusturya-Macaristan Bilimler Akademisi'nin kayıt cihazlarını kullanarak diasporadaki Yahudilerin müziklerini derleyip dökümünü çıkardı.
Wilhelm Doegen (yay. haz.), *Unter fremden Völkern – Eine neue Völkerkunde* (1925). Almanlar tarafından

* Kanada'daki İngiliz Kolumbiyası'nda bulunan Amerikan Yerlileri Birliği. (ç.n.)

Birinci Dünya Savaşı'nda, savaş esirleri kamplarında yapılan şarkı çevriyazı ve çözümleme çalışmaları, anlatılar ve dilbilimsel deneyler.

Öncülüğünü ilk etno-müzikbilimcilerin yaptığı kayıtlar

Çoklu ciltler halinde kayıt ve çevriyazı yapan Frances Densmore, genellikle Amerikan Etnoloji Dairesi ile Kongre Kütüphanesi aracılığıyla yayın gerçekleştirdi. Yarım yüzyılı aşan bir süre boyunca (1901'den 1957'deki ölümüne kadar), Densmore, dizgeli biçimde, bir Amerikan yerli halkından diğerine geçip bu insanların müzikal kültürlerinin tüm erimini kayıtlar yaparak kat etti.
Erich Moritz von Hornbostel, *Demonstration Collection* (1963) ve *Music of the Orient* (1979, özgün biçimi 1934). Dünya müziğinden kesitler sunan, kayıtlar içeren antolojiler.
1932 Kahire Arap Müziği Kongresi. Batıda Fas'tan doğuda Irak'a kadar uzanan "Arap Dünyası"ndan müzik kayıtları. Antoloji –Robert Lachmann'ın kavramsal girdileri sayesinde (bkz. III. Bölüm)– etno-müzikbilimsel sınıflandırmaya tanıklık eder.

20. yüzyılın sonlarında dünya müziğine adanmış seriler

Folkways Records. 20. yüzyılın ikinci yarısının büyük bir bölümünde, Moses Asch, Folkways etiketini (aynı zamanda Ethnic Folkways) dünyanın dört bir yanından müzisyenlere ve müzik derlemecilerine sundu.

Kendi kayıtlarını –sayısı 1.000'den fazladır– sürekli baskıda ve dağıtımda tutabildiği için, Asch, dünya müziğinin erişilebilirliğini genişletmek için yaptığı kayıtları kullandı. Folkways etiketi kısmen Smithsonian Institution'ın elindedir ve bu kuruluş ilk kayıtlardan bazılarını yeniden piyasaya sürmeyi ve yeni CD'ler yayımlamayı sürdürmektedir.
New World Records. Amerika'nın bütün müziklerini planlı bir biçimde içeren kayıt seti. İlk 100 kayıtlık set Amerika'nın iki yüzüncü yılının kutlandığı 1976'da piyasaya sürüldü ve üretim günümüzde de sürmektedir.
UNESCO World Music Collection. İkinci Dünya Savaşı sonrasında, Birleşmiş Milletler'in yayılmasına mukabil karşı ağırlık teşkil eden bir kayıt projesi. Demokratik bir üretim duygusu uyandırmak amacıyla farklı etiketlerle piyasaya çıkan UNESCO kayıtları genellikle tek bir ulus ya da bölgeye ait müzik antolojileridir. Klasik ve geleneksel müziklere vurgu yapılır ve yok olma tehlikesi bulunan birçok örnek de korunur.

Orta Bent Müzisyenleri

Bölümün ortalarına geldiğimiz bu noktada, ele aldığım dünya müzisyenleri büyük ölçüde adsızdır: Bu müzisyenleri "Orta Bent Müzisyenleri" olarak anmaktan başka seçeneğim yok. Orta Bent, Afrika'dan Kuzey ve Güney Amerika'daki ve Avrupa ile onun sömürgelerindeki köle kolonilerine uzanan yolculuğun coğrafi adıydı. Keşifler Çağı'nda yaratılmıştır ve Aydınlanma Çağı ile modern ve sömürgeci-

lik sonrası dönemleri de aşıp bugün hâlâ Afrika diasporasının kültür dünyasının ötesinde varlığını sürdüren (bkz. VI. Bölüm), Batı ile ötekiler arasındaki tarihsel ve kültürel mesafeyi belirlemektedir. Orta Bent, değişimin yalnızca yaratılmadığı, aynı zamanda erk zoruyla güçlendirildiği bir uzamı gösteriyordu. Aynı zamanda dünya müziğinin geçmişte ve –ırksal imgelem yoluyla– bugün tasarlandığı uzamdır.

Modern araştırmacıların elinde Orta Bent müzisyenlerinin kayıtları yok değil; ancak, bu kayıtların tümü gemi kaptanları, sömürge memurları ve –I. Bölüm'ün başında gördüğümüz gibi– misyonerler gibi bir unvan ve yetke taşıyan bireyler tarafından yazılmıştı. Buna karşın, müzisyenlerin kendileri müzik yapmak konusundaki belirgin eğilimlerinden ötürü sık sık dikkat çekmelerine karşın adsızdır ve basmakalıp örnekler haline getirilmişlerdir. Orta Bent'in adsız müzisyenleri, Batı'nın ötekileri adsız bırakarak tarihsel açıdan nasıl egemenlik kurduğuna iyi bir örnek. Orta Bent müziği de hep adsız kalmıştır; kayıtlara nüanstan yoksun ve basmakalıp tempolar içeren müzik olarak geçmiştir. Olumlu biçimde betimlendiğinde bile –ki olumlu atıflarda bulunmak Avrupalılar tarafından yaratılan yeni dünyalarda Afrikalıları Hıristiyan yapmak isteyenlerin işine geliyordu– kölelerin müziğinin kabul görmesinin nedeni, Alexander Barclay'in 1826'da dile getirdiği gibi, melodilerin "basit" ve "canlı" olmasıydı: "Hepsi de yaşam ve eğlence dolu ve akla gelebilecek en hoş görüntülerden biri olduğu kesin."

Ancak, zaman zaman, Batı'nın dünya tarihindeki konumunu kayda düşmeye muktedir olan Hegel gibileri ve 1820'lerin ortalarında yazanlar, Afrikalıları benzer bir konumda kavramayı olanaksız bulur:

Farklılaşmamış ve yoğun birliğiyle, Afrikalı, henüz bir birey olarak kendisi ile kendisinin evrenselliği arasındaki ayrımı yapmayı başarabilmiş değil; bu nedenle, kendi varlığından başka ve daha yukarıda bir mutlak varlıktan hiç haberi yok.

(Georg Wilhelm Friedrich Hegel,
Eze içinde, 1997: 127)

Afrika müziği Orta Bent'te yok olmadı ve dünya müziği tarihi boyunca da bu müzik, aslında son bir buçuk yüzyıl boyunca Batı'nın popüler müziği biçiminde, dünya müziğini belki de hiçbir müziğin yapmadığı ölçüde şekillendirip etkiledi. Orta Bent'te yolculuk etmeye zorlananların yanlarında getirmelerine izin verilen birkaç eşyadan biri de müzik aletleriydi ve bu aletler Afrika ile Batı arasında bir köprü yaratılmasında kullanıldı. Afrika müzikleri, benliğin soyutlayıcı niteliğinden sıyrılıp öteki olmanın yaratıcı melezliği yoluyla, sınırsız bir türler ve formlar yelpazesi olana dek büyüdü. Önceleri Orta Bent müzisyenleri tarafından icra edilen bu müziklerin adları bu kitabın hemen her sayfasında yer alır ve kesinlikle dünya müziği terimleri sözlüğünde de hâkim konumdadır. Orta Bent müzisyenlerinin en büyük kalıtı, anonimliğin silinmesi ve bunun yerine dünya müziğine ve onun modern tarihine devrolan erktir.

Batı ve "ben" ile "öteki" arasındaki ayrımlar

Batı ile ötekiler arasındaki uzam başlangıçtan beri etno-müzikbilimcileri müşküle sokar. Hatta, bu alanın, bu

uzam içinde gerçekleşen karşılaşmaları biçimlendirmek ve böylece uzamı tanımlamak girişimiyle geliştiğini bile söyleyebiliriz. Tarihsel ana ve disipliner odağa bağlı olarak, bu "yüksek" ve "düşük" kültür arasındaki uzam, "sözel" ve "yazılı" kültür" arasındaki, "popüler" ile "elit" arasındaki, "tarihi olan" insanlar ile "tarihi olmayan" insanlar arasındaki, "modern öncesi" ile "modern" arasındaki ya da bizim çağımızda "modern" ile "postmodern" arasındaki uzamdır. Bütün bu terimlerin ve onların oluşturduğu kavramsal çiftlerin belirgin bir biçimde Batılı kökenlere sahip olduğunu anladığımızda paradoks daha da rahatsız edici bir hal alır. Terimlerden biri gözlemciye denk düşer ve o da diğerini gözlemlenen derekesine yerleştirir.

Ben ile öteki arasındaki bu ayrımların etno-müzikbilim açısından oluşturduğu ikilem fazlasıyla belirgindir; bunun nedeni de moral ve etik anlamlarla yüklü bir ikilem olması. Etno-müzikbilimin betimleme gücü karşılaştığı ötekilere mi dayanıyor? Betimlemenin duyarlılığı ve otantikliği, kendisinin yayılımı da –tabir yerindeyse– aradaki yarığın genişletilmesine dayanan başkalığa mı bağlı? Başkalığa dayanan betimsel bir sözcük dağarı aslında "öteki"nin icat edilmesine mi katkı sağlıyor?

Etno-müzikbilim açısından bu yarığın içerimlemeleri aslında güçlüdür. Etno-müzikbilimciler yalnızca ben ile öteki arasındaki uzamı gözlemleyip betimleyemez; bunun yerine, bu uzama girip onun içinde gerçekleşen karmaşık karşılaşma biçimleriyle ilgilenmeleri gerekir. Bu bölümde anlatılan betimleme edimleri ben ile öteki arasındaki yeri yeniden şekillendirir. Etno-müzikbilimci, çoğu zaman, alanda yalnız değildir ve benzer şekilde alandaki etno-mü-

zikbilimcinin güdüleri de tekil olmayabilir. Ben ile öteki arasındaki uzama girmek ancak erk elde etmekle olanaklıdır. Yine de, etno-müzikbilim tarihi ayrıksıdır, çünkü uygulamanın tatbiki bağlamında erkin içerimlemeleri büyük ölçüde anlaşılmış durumdadır.

Etno-müzikbilim tarihi, Batı ile ötekiler arasındaki yarığın neden olduğu bu ikileme bir yanıt olarak, onu kapatma, hatta bazen neden olduğu yıkımı iyileştirme çabası olarak gelişti. Buradaki asıl mesele, bu durumun doğurduğu suiistimallerin vebalini inkâr etmek olamaz; etnomüzikbilimin bu yarığı kapatmayı yalnızca entelektüel bir avantaj değil, aynı zamanda moral bir zorunluluk saydığı için dikkate değer olduğunu söylemektir esas olan. Tek tek araştırmacıların ya da kimi yaklaşımların bunu gerçekleştirmeyi başarıp başaramadıkları ise ayrı bir konu.

Batı ile ötekiler arasındaki uzamı yeniden betimleme çabaları bir dizi tarihyazımsal dönüşüm ve sonuç olarak dünya müziğiyle arasındaki yeni karşılaşmaların ve bunlara dair yeni yorumların bağını çözen paradigma geçişleri üretti. İlk paradigma değişikliklerinin en baş döndürücülerinden biri, Johann Gottfried Herder'in 1778 ve 1779'da iki ciltlik halk şarkılarını yayımlamasının doğrudan sonucuydu. "Halk şarkısı"nı formüle ederken, Herder, bütün insanların konuşma kadar doğal bir biçimde müzik yoluyla da iletişim kurduklarını ileri sürdü. Mümkün olan en uzak yerlerden halk şarkıları derleyerek, Herder, dünya müziklerinin ortak bir kesitinin insanları –Herder'e göre aydın insanları– bir araya getirebileceği bir uzam yarattı.

Halk şarkılarına ilişkin genelleştirilmiş bir kavramın temsil edebileceği bir uzam, Herder'i izleyen nesiller üze-

rinde çok etkili oldu. Ancak, bu uzamı dolduracak halk şarkılarını derleyip yayımlama çabasını güdenler 19. yüzyılda sınırları katılaştırdı ve bunları dilbilimsel alanlar ve ulusçu tutkularla bir tutmaktan da geri kalmadı. Halk şarkılarının iyesi *Volk*, "insanlar"a değinmez oldu –Almanlar daha evrensel anlam içeren çoğul *Völker* sözcüğünü kullanmaya başladılar– ve "ulus"u nitelemeye başladı. Herder 18. yüzyıla ilişkin halk şarkısı kavramına siyasal-coğrafi "Alman" terimini uygulamadıysa da, 19. yüzyılda bu terimi kullanmak bir istisna değil, bir kural halini aldı. Herder'in açıkça saldırdığı Batı ve ötekiler ikilemi, Herder'den sonraki nesillerde yeniden baş gösterdi.

Dünya müziğini kaydetme gereci olarak mekanik kopyalamanın kullanılması da önceleri bu ayrımı kapattı. Neredeyse dünya müziğini balmumu silindirler üstüne kaydetmeye yönelik ilk çabalardan itibaren, kayıt cihazının ben ile öteki arasındaki uzamı yeniden tanımladığı belirginleşti. İnsan, dünya fuarlarındaki ve uluslararası sergilerdeki silindir kayıt cihazlarına "alan"ı getirebilir ya da silindir kayıt cihazını alana götürebilirdi. Günümüzün DAT ve minidisk kayıt cihazlarına oranla ağır olmalarına karşın, silindir kayıt cihazları taşınabilir oldukları için çok farklıydı. Kuramsal açıdan, bu cihazlar, dünyadaki her müziği kaydedebilir ve Batı ile onun ötekileri arasındaki uzamı etkili biçimde yoksayabilirdi.

Taşınabilir kayıt cihazlarının kendilik ve öteki arasındaki farklılığı yıkma gücü küreselleşmenin sloganlarından biridir. Ancak, bir kez daha, anahtar sözcük "güç" üzerinde ısrarla durulduğunu görmekteyiz. 21. yüzyılın başlarında, bu ısrar, kendileri Batılı olmayan ve perspektifleri alan

çalışmasına ve alana dönük yeni yaklaşımlar –bu yaklaşımlar ortadan kalkmayı reddeden Batılı önyargıların taşıdığı anlamları sürekli olarak eleştirmiştir– halinde yekvücut olan yeni bir etno-müzikbilimci neslinde de mevcut. "Öteki etno-müzikbilimler" olarak adlandırılmaya başlayan bu yaklaşımlar, alanın bu tür ayrımları iyileştirme potansiyeli konusunda pek de umutlu değil. Batı ile ona göre ötekiler arasındaki uzam, küresel karşılaşma coğrafyalarının değişkenliğinden ötürü değil, gücün endemik dengesizliğinden ötürü direngen. Eğer uzam sırf kapanamadığı için kapanamayacaksa, bu durumda etno-müzikbilimcilerin yalnızca uzamın kapsadığı müziği değil, aynı zamanda ötekilerle aralarındaki karşılaşmaları şekillendiren kendilik nosyonlarını da eleştirmeleri zorunlu hale gelir.

Johann Gottfried Herder ve dünya müziğinin icadı

Tek bir adlandırma edimiyle Johann Gottfried Herder (1744-1803) dünya müziğini icat etti. *Volkslied* (halk şarkısı) terimini icat eden ve bunu hem erim içindeki yerel dünyada işittiği müziğe hem de Aydınlanma Dönemi Avrupası'nda karşılaşılan çok farklı repertuvarlara uygulayan da Herder'di. Herder'in müzik konulu yazıları üç geniş izlek etrafında şekillendi: halk şarkısı, dil, tarih. Herder iki önemli cilt içinde yayımladığı halk şarkılarını –ilk cilt (1778) "Stimmen der Völker in Liedern" adını taşırken ikinci cilt (1779) yalnızca "Volklieder" adını taşıyordu– apayrı nesneler olarak düşünmüyordu; halk şarkılarının

ayrıca insan iletişiminin yapıcı bir süreci olduğunu da düşünüyordu. Herder'e göre, konuşma ile şarkının kökeni aynıydı; bu da bütün insanların kendilerini ve diğerleriyle paylaştıkları kültürlerin apayrı niteliklerini ifade etmek için müzik yaptıkları anlamına geliyordu. Ayrıca, konuşma ile müziğin ortak nitelikleri, bir halkın tarihine önemli katkıda bulunuyor, okuryazarlığın, dinsel uygulamanın ve diğer kültürlere verdiği tepkinin gelişimini şekillendirecek biçimde kesişiyordu.

Herder'i bir etno-müzikbilimci olarak betimlemek abartı mı olur? Herder, en azından, çok eğitimli bir kişiydi; aynı anda tanrıbilim, dilbilim, tarih ve kültüre ilişkin özellikli çalışmalar konusunda eşit ölçüde bilgiliydi. Ayrıca, müziğe duyduğu ilgi bir aydın olarak hepsinde uzman olduğu disiplinleri de birleştirmekteydi. Kırsal Doğu Prusya'da bir Protestan kilise müzisyeninin (*Kantor*) oğlu olan Herder, genç yaşta kilise şarkılarına ve özellikle de sözlü ve yazılı geleneklerin kesiştiği yerel ilahi söyleme geleneğine ilgi duydu. Herder yalnızca amatör bir müzisyen değildi, çünkü yaşadığı sürece kendisi de müzik yazdı, kendileri için metinler yazdığı saray müzisyenleriyle (özellikle J. S. Bach'ın oğullarından biri olan J. C. F. Bach ile) birlikte çalıştı ve kendi lirik şiirine müzikal izlekler kattı; bu şiirler, daha sonraları, aralarında Beethoven, Schubert, Brahms ve Richard Strauss'un da bulunduğu birçok besteciye ulaştı. Herder'in etnografik bir duyarlılık geliştirebildiğini destekleyecek yeterince kanıt mevcuttur. Örneğin, ileride halk şarkılarına duyacağı kalıcı ilginin izleri 1770'te, tam da Goethe Alsace bölgesi halk şarkılarını daha sonraları Alman halkbilimciler tarafından alan çalışması yoluyla

üretilmiş ilk antolojilerden biri olarak nitelendirilecek biçimde kaydedilmek üzere derlerken onunla Strasbourg'ta tanışmasında görülür. Herder'in kendisi de Almanca konuşan Avrupa'nın sınırlarında derlenmiş halk şarkılarına özel bir ilgi duydu; Estonya ile Litvanya gelenekleri –ilk görev yeri Riga'da bir kiliseydi– halk şarkıları derlemelerinde çok belirgin bir yer tutar.

Herder'in dünya müziğini icat eden kişi olarak oynadığı rolün önem kazanmasının bir nedeni de Aydınlanma düşüncesinin çeşitli başat alanlarına etki etmesi ve ardından bu düşüncenin gelişip romantik ve modern dönemlere de ulaşmasını sağlamasıdır. Herder'e ulusçuluğun kimi temel eleştirel formülasyonları atfedilir; 19. ve 20. yüzyıl araştırmacıları Herder'in halk müziğine ilişkin görüşlerini ulusal müziği ve etnomüziği de içerecek biçimde genişletti. Dünya müziğini icat eden kişi olarak Herder, Batı ile diğerleri üzerine, halk müziğinin Avrupa tarihini ya da dünya tarihini yansıtan niteliği üzerine fikirler öne sürer. Aslında, Herder'in müzik konulu yazıları kapsamlılıklarıyla hayranlık uyandırır; Alman halk müziği Herder açısından Avrupa'nın sınırlarında ve ötesinde yer alan birçok müzikten çok daha az önem taşır. Burada mesele, onu hor görenler ya da yanlış yorumlayanlar karşısında Herder'i savunmak değil; bunun yerine, Herder sonrasında halk müziğine ve dünya müziğine yönelik Batılı tutumun değiştiği yönündeki tarihsel gerçeği dile getirmek. Kendi tarih felsefesi için çizdiği harita, Orta Avrupa'da bir entelektüel olarak koruduğu elverişli konumu merkez alsa da, tüm dünyaya yayıldı ve tüm ayrıntıları etkileyici bir biçimde gözler önüne serdi; halkın, insanların ve dünya uluslarının

paylaştığı ve Herder'in de okuyucularından müzik yoluyla daha iyi öğrenmelerini istediği müzik dili ise cabası.

Grammy Dünya Müziği Ödülü'nü kazananlar: iki portre

Dünya müziği Herder'in zamanından beri hep yeniden icat edildi. Yepyeni adlandırma edimleriyle yeni seslerin ve repertuvarların incelikli betimlemeleri mevcut. Derlemek ve kaydetmek daha verimli, çapraşık ağlar da daha etkili hale geldi. Herder'den iki yüzyıl sonra, bu kitap boyunca tanık olduğumuz gibi, dünya müziği olduğu kabul edilen pek çok şey söz konusudur. Dahası, oldukça seçici örnekler yoluyla, bu bölüm, her konuda uzman öncül bilim insanlarından daha sonraki etno-müzikbilimcilere dek araştırmacıların bu alandaki direşken mevcudiyetini gösterdi; bu insanların araştırmaları ve etnografik gezileri, onları, müziklerini kayıt yoluyla ve kayıt için korumayı amaçladıkları ötekilerle temasa geçirdi.

Batı ile diğerleri arasında kalan uzama yaptıkları gezilerde dünya müziğini kaydedip yayma dürtüsü tarafından harekete geçirilenler sadece araştırmacılar değildi. Buna, yaşamları ve müzikleri gemi kaptanları, sömürge memurları ve misyonerler tarafından betimlenen Orta Bent müzisyenleriyle karşılaşmamızda tanık olduk. Bu öykü, kayıt üretiminin ve tüketiminin büyük bir ticari iş haline geldiği 20. yüzyılda çok farklı değil. Aslında, dünya müziğinin satış potansiyeli yüzyılın ilk yarısında az çok fark edildiyse de, kayıt yoluyla dünya müziği üretimi yüzyılın ortaların-

da büyük hız kazandı ve yüzyılın son çeyreğinde tamamen ticari kayıt endüstrisinin denetimine geçti. Önce ticari LP'ler, ardından da, 1990'lardan itibaren CD'ler halinde satılan dünya müziği büyük bir ticari iş haline geldi ve bu haliyle de derleme ve kaydetmenin Batı ile ötekiler arasında yarattığı güç dengesizliğine dair yeni koşullar yarattı. Aydınlanma Çağı'nda olduğu gibi, yeni üretilen terimler dünya müziğinin yeniden tahayyül edildiğine ilişkin bir kanıt sağlıyor. Herder'in terim dağarcığında nasıl ki *Volkslied* her şeyi içermeye muktedirse, kayıt endüstrisi açısından "worldbeat", "küresel pop" ve elbette "dünya müziği" terimleri de öyledir.

Bu bölüm dünya müziğinin ilk antolojilerinden ikisinin karşılaştırılmasıyla başladı, benzer bir biçimde de sona erecek. Bu bölümü sonlandırırken kullandığım iki kaydın, Hornbostel'in iki setiyle karşılaştırıldığında, dünya müziğinin "en son antolojileri" olduklarını ileri sürmek olanaksız, çünkü dünya müziği antolojilerinin üretim hızına yetişmek neredeyse olanaksızlaştı. Ancak, bu son kısımda incelediğim iki kayıt çok farklı nedenlerle karşılaştırılmayı hak ediyor. Her ikisi de müziğe tarihsel açıdan yaklaşıyor; o kadar ki, kapsadıkları alanı tarihselci bir perspektif olmadan hayal etmek olanaksız gibi. Her ikisi de çok farklı nedenlerle çok farklı müzisyenleri bir araya getiriyor; her iki proje de, dünya müziğinin en ticari kayıtlarına bile (ya da özellikle bu kayıtlara) eşlik eden "çeşitli sanatçılar" teriminin farklı yüzlerini ortaya sermekte. Son olarak, bu iki kaydı bir arada ele almamın çok daha temel bir nedeni var: Her ikisi de Grammy Ödülü kazandı ve bu nedenle de kayıt endüstrisinin ürünlerini nasıl Batı ile ötekiler

arasında konumlar hale geldiğini anlamamız için çeşitli çözümler öneriyorlar.

Santiago – 1997 en iyi dünya müziği ödülü

Keşifler Çağı öncesinde, Santiago de Compostela, Avrupalıların bildiği dünyanın batı ucunu temsil ediyordu. Niyet ve amaç ne olursa olsun, Santiago'ya yapılan hac Batı'yı tanımlıyordu ve bunu da Avrupalı Hıristiyanlara Batı'nın ötesinde bilinmeyen diyarların uzandığını anımsatarak yapıyordu. Ortaçağ Batısı'ndan gelen hacılar şarkılarla ve dualarla geçirilen uzun bir yolculuk sonunda Santiago'da toplandığı için, günümüzde Kuzeybatı İspanya'da Galiçya diye bildiğimiz yerdeki hac merkezi aynı zamanda bir dünya müziği mekânıydı. Ortaçağ'ın hac faaliyetine eşlik eden müzikal etkinlikler yazılı derlemelere konu oldu; bu derlemeler, Ortaçağ dünyasının batı ucunda olsa da, dünya müziğinin kesişimini ve birleşimini oluşturdu.

Santiago de Compostela'ya yapılan hac seferlerine adanmış bir albüm kaydetmeyi tercih eden İrlandalı tanınmış geleneksel müzik grubu Chieftains, Ortaçağ'daki yolu izleyerek dünyanın batı ucuna kadar gitti. Worldbeat Kelt çizgisinin (bkz. IV. Bölüm) ilk destekçilerinden olan Chieftains, Kelt müziğini kullanarak geç 20. yüzyıla has bir rota çizdi ve böylece Santiago'yu Kelt dünyasının merkezine taşıdı. Santiago'nun da yer aldığı kültürel alan olan Galiçya, gitgide artan bir düzeyde, Kelt imgelemine Avrupa'nın Kelt sınırlarını genişletecek yeni alan-

lar sağladı ve böylece Avrupa'nın kuzeyinden güneyine uzanan sahili etkin biçimde Kelt nitelikli kıldı. Ancak, Chieftains'in müzikal yolculuğu Santiago yönünde, tek bir merkeze doğru bir yolculuk değil; bu yolculuk merkezden yayılarak Galiçya ve Kelt müziği dünyasına giriyor ve diğer dünya müziği yolcularını da ona katılmaya davet ediyor. Meksika'da, bugün dünyanın en büyük hac merkezi olan Guadalupe'de, Chieftains grubuna Los Lobos ve Linda Ronstadt de katılır (parça 8). Uilleann ve Galiçyalı *gaita* gaydacıları Ortaçağ'a ait dinsel şarkı için seküler bir alternatif sunan bir polkaya (parça 1) ve Avusturya dinsel şarkısına (parça 3) eşlik eder. Küba mahreçli iki parça için (parça 12 ve 13) Ry Cooder *mandola*sına davranır ve Ortaçağ hacılarının batıya yaptıkları yolculukta henüz akıllarından bile geçirmediği topraklardan Afrika-Küba tınılarını müziğe katar.

Santiago 1997'de En İyi Dünya Müziği Grammy'si için gereken bütün niteliklere sahipti. Gelenekseli popüler biçemlerle birleştirdi; birden fazla sanatçının varlığı dünyanın bir bütün olarak ele alınmasını simgeliyordu. Santiago yolu boyunca müzik yapan tanınmamış halk müzisyenlerine ek olarak, Kayıt Sanatları ve Bilimleri Ulusal Akademisi'ni dünya müziğini kayıtlara geçmeden yok olup gitme tehlikesinden kurtardığına ikna eden türler-ötesi ünlü sanatçılar da vardı; Ry Cooder'ın V. M. Bhatt (1993) ve Ali Farka Toure (1994) ile gerçekleştirdiği işbirlikleri sonucunda En İyi Dünya Müziği Grammy'lerini zaten iki kez kazanmış olması *Santiago*'nun başarısında elbette önemliydi. Zaten Chieftains grubu da 1992 ve 1993'te En İyi Geleneksel Halk Şarkısı ödülünü almıştı. Ortaçağ

hacılarının Santiago de Compostela'ya varan yolculukları Chieftains grubu zamanında artık bir sır sayılmazdı ve kimi diğer dünya müzisyenleri de 1990'ların ortasında buraya yolculuk yapmıştı; artık tamamen Batı'nın kayıt endüstrisinin elindeydi ve Batı ile ötekiler arasındaki dünya müziği uzamını örneklemeye yetecek kadar bildik ve egzotik bir Kelt vizyonu oluşturmaktaydı.

Anthology of American Folk Music – 1998'in en iyi tarihsel kaydı

1997'de Harry Smith'in *Anthology of American Folk Music*'ini yeniden biçimlendirerek, yeniden yayımlayarak ve yeniden tasarımlayarak, Smithsonian Institution, dünya müziği tarihinin belirleyici bir bölümüne katkı sağladı. Smith'in 1950'lere ait özgün Folkways kayıtlarındaki "Amerika" dünya müziğinin "dünya"sıyla hem eşanlamlıydı, hem de değildi. Harry Smith'in özgün projesi, Moses Asch'in dünya görüşüne bel bağlayan ve İkinci Dünya Savaşı sonrasında onun stüdyosuna dönen pek çoklarından farklılık gösteriyordu. Birçok alanda olağanüstü ve ayrıksı bir bilgiye sahip olan Harry Smith, antolojisini etnik ve "ırk" etiketlerinden adı duyulmamış yerel şirketlere ve işe yaramaz prodüksiyonlardan başka bir şey olmayan 78'liklere kadar uzanan eski ticari kayıtlardan oluşturdu.

Hayranlık uyandırıcı pek çok açıdan, Harry Smith, Johann Gottfried Herder'in 20. yüzyılda yaşayan entelektüel kuzeniydi. Smith "Amerikan halk müziği" terimini kullandı; bu terim, Birleşik Devletler'e ulaşmayı başaran her

tür yerli müziği içeriyordu. Herder gibi Smith de dünyanın sınırlarını genişletmekle ilgiliydi. Benzer biçimde, kayıtların sahip olduğu potansiyele ilişkin tutkusu onu Erich Moritz von Hornbostel'in de kuzeni yapar. Yaptığı işe her şeyi katmakla yoğun biçimde ilgilendiğinden antolojisine neleri kattığına daha az özen gösteriyordu; onu ilgilendiren şey, müziğin Birleşik Devletler'in kültürel tarihini ve coğrafyasını yeniden şekillendirmesini sağlamak ve bunu da Amerikan halk müziği ile dünya arasındaki sınırları ortadan kaldırarak başarmaktı. *Anthology of American Folk Music* içinde birçok söylem kesişse de bunların tümü karmaşık kayıt teknikleriyle birleştirilir. Proje, bir antoloji olarak, kayıtların bir kaydını oluşturmak üzere kaydı kullanır; Smithsonian'ın kaydı yeniden yayımlaması da CD yoluyla belgelendirilen kayıt tarihine yeni bir katman ekler: akademik ve anekdotvari notlarla Harry Smith'in kayıtlar için tuttuğu kendi "not defteri"nin tıpkıbasımı. Araştırmacılar ve kültür kahramanları da kendi sesleriyle *Anthology*'nin temsil ettiği müzikal alanın oluşmasına katkıda bulundular.

1980'ler ile 1990'lar boyunca, dünya müziği, Grammy'nin En İyi Tarihsel Albüm kategorisine küçük kaynaklar yapmıştı. Blues (1990'da Robert Johnson) ve caz (1991'de Billie Holiday) antolojileri ödül kazanan parçalar üretti ve klasik yeniden basımlar da –hâlâ adaylar arasında başlıca yeri alsa da– konumlarını yavaş yavaş yitirdi. Harry Smith'in *Anthology*'sinin Smithsonian etiketiyle çıkan yeniden basımının aldığı 1998 Grammy'sinin önemi, kaydın yarattığı teknik soruları elden geçirmesi ve etno-müzikbilimcileri bu soruların etnografik karşılaşma

ve alan çalışmasıyla ilişkisi üzerine yeniden düşünmeye davet etmesidir. Kaydın kendisi ilk bakışta alanın yerine geçer gibi görünür, hatta Harry Smith'in kendisi CD kitapçığında ve kenar notlarında bir kuramcıdan ziyade bir gözlemci gibi zuhur eder. Smith kayıt edilecek müzikle ilgilenir ve kaydın olabildiğince eksiksiz yapılması konusunda titizlenmenin dünya müziğiyle ilgili herkes açısından ortak hedef olduğunda ısrar eder. Daha eleştirel bir dille, Grammy'nin müziğe değil, kayda verildiğini söyleyebiliriz; daha nesnel bir dille, bunun karşılaşmanın doğası olduğunu, ben ile öteki arasında uzamda dünya müziğini temsil ettiğini söyleyebiliriz.

III. Bölüm

MİT İLE TARİH ARASINDA

İleri doğru büyük sıçrayış – 1932 Kahire Arap Müziği Kongresi

1932 baharında, bir ay boyunca, Mısır'ın Kahire kenti Arap müziğinin dünya müziği içindeki konumuna ilişkin tartışmaların merkezi haline geldi. Fikir babalığını Mahmud Ahmad al-Hifni'nin (1896-1973) yaptığı Arap Müziği Kongresi, Avrupa'dan en büyük araştırmacıları ve müzisyenleri ve batıda Fas'tan doğuda Irak'a kadar uzanan Arap dünyasının ünlü müzisyenlerini bir araya getirdi. Mısır Eğitim Bakanlığı'nda "Müzik Müfettişi" konumunda bulunan Al-Hifni, Kral Fuad'ın güçlü desteğini ve Oryantal Müzik Akademisi'nin yönetsel yardımını arkasına aldı. Kongre en üst müzikal ve müzikbilimsel düzlemde bir büyük etkinlik, Racy'nin betimlemesine göre, "bir Doğu-Batı karşılaşması" olacaktı. Yıllar boyunca planlanan ve boyut olarak gerçekten de uluslararası düzeydeki kongre, Arap müziğinin dünya müziğinin geçmişine yaptığı büyük kat-

kıyı tanıyacak ve gelecekte daha da büyük katkı sağlaması için gereken temeli atacaktı. Kongre, Arap müziği ilamını dünya müziği kayıtlarına katacaktı.

1932 Arap Müziği Kongresi'nin hedefleri büyüktü ve dünya müzik tarihinin gidişatını değiştirecek bir karşılaşmaya has her hazırlık tamamdı. Avrupalılar kongreye yalnızca geçmişe tanıklık etmeleri için değil, gelecekte izlenecek uygun yola dair uzmanca önerilerde bulunmaları için getirilmişti. Müzik ve etno-müzikbilim alanının saygın davetli listesi gerçekten de göz kamaştırıcıydı; bunlar arasında Paul Hindemith ve Béla Bartók gibi besteciler, Baron Carra de Vaux ve Henry George Farmer gibi oryantalistler, Curt Sachs, Erich Moritz von Hornbostel ve Robert Lachmann gibi etno-müzikbilimciler yer almaktaydı. Kuzey Afrika ile Ortadoğu'dan gelen delegeler beraberlerinde halk ve sanat müziği toplulukları getirmişlerdi; bu toplulukların konserleri Fas'tan Lübnan'a kadar bütün hükümetlerin beynelmilel ulus-devletler topluluğuna adım atan bir ulusun müzik kültürüne verdiği tam desteğe tanıklık etmekteydi. Müzisyenler arasında da ünlüler vardı; örneğin, Iraklı şarkıcı Muhammad al-Qubbanji ile o zamanlar katılımcıların tanımadığı ama gelecekte birer yıldız olacak müzisyenler – özellikle de ileride kısaca tekrar değineceğimiz Mısırlı Ümmü Gülsüm. Kongre gerçekten de dünya müziğindeki kutlu bir karşılaşmaydı.

Ne ki, her şey beklendiği gibi gerçekleşmedi, ama belki bu da beklenen bir şeydi. Öncelikle, Avrupalılar ile Arap delegasyonlar Arap müziğinin gelecekte nasıl bir yeri olacağına dair hayli farklı beklentilerle gelmişti. Avrupalıların

tarihsel bir değişim gündemini tartışmaları beklenebilirdi: Yeniden gelişmesi için Arap müziğinin geçmiş zaferlerden beslenmesine son vermenin tam zamanı değil miydi? Benzer biçimde, Arap delegasyonlarının da bu kongreyi geçmişi yüceltmek ve o geçmişi korumak üzere bir araç gibi kullanmaları beklenebilirdi.

Tam tersi oldu. Ortaçağ'da Avrupa müziğinin Kuzey Afrika ve Doğu Akdeniz müziklerine neler borçlu olduğunun bilincindeki Avrupalılar geleneğin yanında saf tuttu. Ancak, gelenek demek Avrupa ve Arap müziklerinin dünya müzik tarihinde birbirinden ayrı düşmesi demekti; bunların farklı müzikler olduğu ve, dahası, iki ayrı tarihsel döneme ait olduğu anlamına geliyordu. Biri –Arap müziği– modern tarihin öncesine aitti, diğeriyse modernitenin kendisiyle yaşıttı. Avrupalıların birer hümanist, müzisyen ve etno-müzikbilimci olarak görevi bu ayrıksılığa saygı duymak ve onu korumaktı.

Mısırlılar saygı jestini hoş karşılasalar da bu tutum onların davasına hizmet etmiyordu ve bekledikleri karşılık tam olarak bu değildi. Arapların geçmişin ihtişamından duyduğu gurur kongrede ele alınan izleklerde açıkça görülse de, daha görünür gündemi modernite oluşturuyordu. Geçmiş gelecek için nasıl bir atlama tahtası olabilirdi? Modern Batılı enstrümanları, örneğin piyanoyu mikrotonal modal dizgeler için akort ederek Arap müziği için nasıl dönüştürmeliydi? Kayıt ve yayın projeleri nasıl genişletilebilir ve bunlar Arap müziğinin dünyaya yayılması için nasıl kullanılabilirdi?

Belli ki, Avrupalı ve Arap delegasyonların aklında birbirinden tamamen farklı iki ayrı dünya vardı. Avrupalı-

lar açısından, bu, geçmişin dünyasıydı; bu dünyada Arap müziği tartışmasız egemendi ama aynı zamanda bu dünya bugünden çok uzaklarda donup kalmıştı. Avrupalıların konumu Edward Said'in "oryantalizm" dediği şeyin bütün temel özelliklerini taşıyordu. Oryantalist "Doğu", Avrupalıların bakış açısıyla aslında pekâlâ hayran olunabilecek ama aynı zamanda Batı'nın müdahalesi karşısında çaresiz bir nesneye dönüştürülmüştü. Bu nedenle, Arap müziğinin ihtişamı onun tarihsel durağanlığında, anlatısının nihayete ediği gerçeğinde yatmaktaydı.

Arap delegasyonlar dünyayla yeniden bütünleşmek istiyorlardı ve oryantalist görüşün sonlanmış tarih fikrini kabullenmeye isteksizdi. Yüzleşmek istedikleri dünya müziği değişime elverişliydi ve geri dönülemez biçimde geçmişe takılıp kalınış değildi. Kral Fuad'dan başlayarak Mısırlı hükümet yetkilileri, modern ulus devletlerin uluslararası diyalogun şekillendirilmesinde rol oynayan ulusal kültürler üzerinde hak savında bulunduklarını kabul etmekteydi. Ulusçu gündem "kültürler"i, hatta "gelenekler"i değil, "uluslar"ı temsil eden müzik delegasyonlarında bile belirgindi. Müzik delegasyonları ulusal kolektifi temsil ediyorlardı, çünkü birey olarak değil, birlik olarak gelmişlerdi ve bu nedenle de modern ulus devletin siyasal tutumunu temsil ediyorlardı.

20. yüzyılın dünya müziği tarihinde, 1932 Kahire Arap Müziği Kongresi, paradokslar içermesine karşın, bir dönüm noktası oluşturur. Birçok Arap müzik araştırmacısı açısından, kongre, Arap müzik tarihinin dünya müzik tarihine yeniden girdiği anı belgeler ve bu anın görünürlüğü de yayınlar ve kayıt projeleriyle kutlanır. Bununla birlikte,

kongre, ayrıca, herhangi bir anda dünya müziği kanonu olarak kabul edilir hale gelen şeyin –ticari ve akademik kararların yanı sıra– hükümetin kararlarına da bağlı olduğunu anımsatır.

Ortaçağ'ı dolayımlamak – dünya müziği tarihinde Kuzey Afrika

Dünya tarihinin muhayyilesinde Kuzey Afrika uzunca bir süredir arada kalmışlık halinin klasik mekânı oldu. Coğrafi açıdan, Kuzey Afrika, Akdeniz yoluyla Avrupa'yla bağlantılıdır ama Afrika'nın geri kalanından da Sahra nedeniyle kopuktur. Tarihsel açıdan, Avrupa'nın kültürel temelini oluşturan pek çok şey Kuzey Afrika'da başladı – örneğin, eski Mısır'ın Klasik Yunan ve Roma üzerindeki etkisi. Dinsel açıdan, Yahudilik, Hıristiyanlık ve İslam, mit ve gizemcilik açısından uzun bir süre Kuzey Afrika'ya borçlu kaldı. Kuzey Afrika aynı zamanda Avrupa'nın bildikleri ile Avrupa'ya yabancı olanlar arasında uzanarak "ötekiliğin" başladığı sınır görevini üstlendi. Kuzey Afrika karşılaşmanın klasik alanıydı ve dünya müziğinin şekillenmesindeki rolünün süregelen bu karşılaşmanın ürünü olarak anlaşılması gerektiğine şaşmamak gerekir.

Ortaçağ'da dünya tarihi ve kültürü üzerinde hak savında bulunması gereken Avrupa değil, Kuzey Afrika'ydı. Yaklaşık olarak 9. yüzyıldan Rönesans döneminin başlangıcına kadar, gerçek anlamda küresel boyutlardaki kültürel ilerlemeleri –bilim, tıp ve sanat alanlarında– destekleyen

de Avrupa Hıristiyanlığı değil, Kuzey Afrika Müslümanlığıydı. Dünya tarihini icat eden –dünyayı, hatta evreni izleği sayan tarihyazımı yoluyla– 14. yüzyılın çok yönlü bilim insanı İbn Haldun (1332-1406) Kuzey Afrikalıydı. Bugün İbn Haldun'u her şeye muktedir bir düşünür ve yazar olarak tanıyoruz. Görevi nedeniyle İspanya'dan Şam'a kadar dolaşan bir diplomattı; bu nedenle de yolculuk anlatımları zengin etnografya çalışmalarıdır. Sadık ve mistik bir Müslüman –ya da Sufi– olan İbn Haldun'un dini görüşleri özellikle İslam'ı tanıtmaya yöneliktir. Bir tarih yazarıydı ve 1370'lerde evrenin tarihini yazmaya girişti; bu girişim o kadar kapsamlıydı ki yalnızca giriş kısmının üç cildini, *Mukaddime*'yi ("Giriş") tamamlayabildi.

Bütün bu etkinlikleri arasında, dikkatini müziğe –aslında dünya müziğine– yöneltmeyi de başardı. Bugün, etno-müzikbilim perspektifinden bakıldığında, bütün bulgularıyla aynı fikirde olmasak bile, İbn Haldun aslında çok modern görünür. Örneğin, farklı kültürlerin farklı müzikleri olduğunu yazmış ve bunu da, diğer şeylerin yanı sıra, iklimin etkisine atfetmiştir. İbn Haldun müziğin insanların eylemlerini kalıcı yolla etkileyebileceğini, örneğin erkekleri savaşa gitmeye yüreklendirebileceğini ileri sürmüştür. Müzik güçlü etkiler yaymaktaydı ama, yine de, araştırmacıların algılayıp anlam verebileceği kuralları ve yapılarıyla gelişmiş kuramsal dizgelere bağlıydı. Ayrıca, bir Sufi olarak İbn Haldun, müzikte insanların anlayamadığı pek çok şey olduğunu, bir diğer deyişle, müziğin erkinin müziğin kutsallığından kaynaklandığını da kabullenmişti. *Mukaddime* boyunca, müzik, İbn Haldun'un dünya tarihi görüşünün ayrılmaz bir parçası olarak görülür.

Dünya tarihindeki varlığı ne olursa olsun, Ortaçağ Kuzey Afrikası'nın müziği Avrupa müziğinin tarihinin şekillenmesinde temel önemdedir. Arapça ve Latince çalışan Fârâbi ve İbn Sina (Batı'da daha çok Latince adı Avicenna ile bilinir) gibi Müslüman kuramcılar müzik hakkında Avrupa'nın Hıristiyan manastırlarında ders kitabı haline gelen eserler kaleme aldı. Kuzey Afrika'nın müzik ve müzik bilimi üzerindeki etkisi o kadar güçlüydü ki sonraki nesiller bu etkiyi doğal kabul edip görmezden geldiler ve Arap müziğinin Avrupa müziği üzerindeki etkisini ihmal ettiler. Arap müzik kuramında ölçü enstrümanı olan udu ele alalım; udun telleri kuramcıların gam yapılarını belirlemelerine ve sesin fiziğini açıklamalarına, bu arada insan sesine en yakın işitsel özelliklerin çoğunu göstermelerine olanak sağladı. Bu enstrümanın izini, *al-'ud* ("ahşap") adını koruyarak, İslam'la birlikte Doğu Akdeniz'den Kuzey Afrika yoluyla İber Yarımadası'na kadar sürebiliyoruz; burada, İspanya ve Portekizce'de adı *la-ute* biçimlerine dönüştürüldü ve bu ad daha da dönüşüm geçirerek Cermen dillerinde Laute, İngilizcede "lute" oldu.

Arada kalmışlığın temsîli alanı olarak, Kuzey Afrika bir tek değil, birden fazla müzik kültürü içeriyordu ve bunların etkilediği müziklerin birbirine karışması da bölgenin dünya müziğindeki konumu açısından önemliydi. Hem enstrümantal hem de vokal kanonlar üreten klasik Arap müziğinin varlığının yanı sıra, Kuzey Afrika, sayısız lehçe ve yerli melez müziğe –yani, halk müziğine– ev sahipliği yapmaktaydı. Örneğin, Berberilerin müziği Arap klasik geleneklerinden çok farklıydı. Bedeviler gibi bölgenin göçebe halkları uzun zamandır kendilerine özgü zengin anla-

tı geleneklerine sahipler ve büyük *hilali* epik döngüleri de bunlar arasında yer almakta. Kuzey Afrika'nın batı bölümlerinde (Arap ayrımının batılılaşmış formuna göre "Mağrip") İslami müzikler Hıristiyan ve Yahudi gelenekleriyle karıştı ve tüm melez klasik geleneklerin en büyüklerinden olan Endülüs müziğini yarattı. 1490'larda Yahudilerin ve Müslümanların İspanya ve Portekiz'den kovulmalarına yol açan *reconquista** başladığında, Kuzey Afrika, çabucak yeni ve klasik melez geleneklerin, özellikle de yerli dilleri *ladino* İspanyolca'nın dilsel bir kolu olan Sefarad Yahudilerinin geleneklerine kaynaklık etti.

Kuzey Afrika, Avrupa'nın periferisinde yer alsa da, birçok Avrupalı araştırmacı orada kendi geçmişlerinin kalıntılarını –bazen eksiksiz bütünler halinde– keşfedebilecekleri gerçeğini gözardı etmedi. Avrupa düşüncesi Keşifler Çağı sırasında dünyaya açılmaya başlayınca, Kuzey Afrika yanı başlarındaydı ve bundan yararlanan erken modern dönem Avrupası müzik düşünürleri de orada bir laboratuvar görerek bölgeye geri döndü. Erken modern dönem bakış açısını çok incelikli bir nesne konusunda –o nesnenin Avrupa'nın geçmişi, ardından da bu geçmişin ötesine uzanıp müziğin Doğu Akdeniz'deki ilk izleri için bir mercek işlevi görebileceğini akla getirmesi üzere– eğitmeye gerek yoktu. Kuzey Afrika müziği, müziğin dünya tarihlerine dönük gitgide artan ilgiden ayrı tutulamazdı. Gerçekten de, Kuzey Afrika, bu tarihleri mümkün kıldı.

İslam, Kuzey Afrika ve Ortadoğu ile karşılaşma, 18. yüzyıldan günümüze kadar Avrupa müziğinde her yerde-

* Yeniden fetih. (ç.n.)

dir; o kadar ki, bir kez daha, bazen "öteki"nin müziği olmaksızın bir Batı müziği olamayabileceği olasılığını gözden kaçırıyoruz. İster Mozart'tan Verdi'ye opera librettosunda olsun, ister modern orkestraların üflemeli ve vurmalı çalgı bölümlerinde olsun, Batı müziği, İslam dünyasından unsurları, sanki bu unsurları farklılıklarından sıyırmak istermiş gibi derledi. Ancak, farklılık tamamen bir kenara atılmadı ve bu nedenle bazı müzik araştırmacıları Kuzey Afrika'nın Avrupa'ya kattıklarının ne olduğunu bulmayı iş edindi. Örneğin, müzik araştırmacısı Guillaume-André Villoteau, Napoléon'un Mısır seferi için bir araya getirdiği bilimsel heyete eşlik etti ve bölge müziği üzerine iki ansiklopedik cilt yayımladı. Avrupa, Akdeniz çevresinde sömürgeci müdahalelerini yoğunlaştırırken, müzik araştırmacıları da oradaydı ve "öteki"nin müziğini kendilerininmiş gibi sunmasına izin verecek kanıtları derlemekte ve düzenlemekteydi. Her alandan araştırmacı ve yazar dikkatini Kuzey Afrika'ya yöneltti ve çoğu zaman da bize müziğin en etkili betimlerinden bazılarını bıraktı – örneğin, Gustave Flaubert'in romanları ve Paul Bowles'un öyküleri. Kuzey Afrika müziğinin arada kalmışlığı dikkatlerinden kaçmadı, çünkü, her şeyin ötesinde, bu arada kalmışlığın başat etmenleri bizzat kendileriydi.

Ümmü Gülsüm – bir yıldız doğuyor

Bazılarına göre, Ümmü Gülsüm (1904-1975) 20. yüzyılın en popüler şarkıcısıydı. İstatistiksel açıdan, bu tür savları çürütmek zor. Ümmü Gülsüm yaşadığı sürece yaklaşık

300 kayıt yapan başarılı bir sanatçıydı. Hiç kuşkusuz, her ne zaman İslam dünyasına has müzik eserleri satın almaya gitseniz –Kuzey Afrika kentlerinin pazar yerlerinde, New York, Londra ya da Paris'in Müslüman mahallelerindeki CD veya Pakistan ya da Endonezya havaalanlarının elektronik eşya dükkânlarında– karşınıza bol miktarda Ümmü Gülsüm kaydı çıkar. Ayrıca, meslek yaşamının son bölümünde, Ümmü Gülsüm belki de en fazla radyo ve televizyon yayınlarıyla ün yaptı; bütün bunlar, Ümmü Gülsüm'ün sesi duyulduğunda hayatın durduğu bir ülkenin ulusal mitini oluşturur. Ümmü Gülsüm'ün kendisinin rol aldığı ve hakkında çekilen filmlerde bir ikon olarak –bir kadın, bir müzisyen ve bir Mısırlı olarak– edindiği konumun anlamları Mısır toplumunun ötesine geçip dünya müziğine yayıldı. Ümmü Gülsüm'ün ünü ve müziğinin yayılması hem o öldükten sonra da devam etti, hem de worldbeat yoluyla yükselişe geçip sömürgecilik sonrası dönemin mit üretiminden yararlandı.

Ümmü Gülsüm'ün dünya müziğindeki ünü ve simgesel varlığı da paradokslar içerir. Bir şarkıcı olarak yaşamı birçok açıdan gelenekseldi. Oldukça katı bir Müslüman bağlamında olsa da, şarkı söylenen doğal çevreyle çok erken yaşta tanıştı. Babası yerel caminin imamıydı ve henüz beş yaşındayken köyün din okuluna katıldı. Okulda öğrenim Kuran'ın yüksek sesle okunmasına dayanıyordu ve bu da ezberden okuma kurallarını öğrenmek demekti. Kısa süre sonra, Ümmü Gülsüm, babasının yarı profesyonel olarak şarkı söylediği düğünlerde ve diğer dinsel içerikli törenlerde ona eşlik etmeye başladı. Bu yolla şarkı söylemeyi öğrendi ve bir ilahi repertuvarı oluşturdu.

Her açıdan, geleneksel müzik yaşamı boyunca, Ümmü Gülsüm'ün biçem ve repertuvarının temelini oluşturdu bu. Bu durumda, Ümmü Gülsüm'ün geleneğin rolü ve sınırlamalarına karşın mı dünya müziği sahnesinde ünlü bir şarkıcı haline geldiğini sorabiliriz. Makam icrası Kuran'ın ezberden okunmasıyla sıkıca bağlantılıydı. Vezin ve şiirsel kalıplar da biçim ve işlevlerini dinsel metinlere borçluydu. Hatta, sesinin ona eşlik eden gruplarla, yaşamının son yıllarındaki küçük orkestralarla olan ilişkisi bile onun temel Müslüman estetiği terk etmeye istekli olmadığını gösteriyordu.

Ümmü Gülsüm konusunda seçkin bir araştırmacı ve biyografi yazarı olan Virginia Danielson bizlere güçlü bir karşısav sağlıyor ve Ümmü Gülsüm'ün uluslararası boyutta bir kişilik olmasının geleneğin bağlamlarından ve onun bu bağlamları çiğneme konusundaki isteksizliğinden kaynaklandığını söylüyor. Danielson'a göre, "Ümmü Gülsüm dinlemek, paylaşılan bir toplumsal evrenin onaylanmasında diğerlerine katılmak demekti". Bu nedenle, Ümmü Gülsüm'ün şarkılarının anımsattığı dünya öncelikle küresel değil, yereldi ve birçok biçim ve anlam taşısa da dünya çapındaki dinleyicilerin yaşamlarında somut ve kişiseldi. Aynı anda hem bireyseldi hem de paylaşılıyordu. Hem mevcut anda dinsel şarkıların estetik rezonansını gerçek kılıyor, hem de değişen bir dünyada gelenek için yeni siyasal ve ideolojik potansiyeller yaratıyordu. Bunu gerçekleştiren Ümmü Gülsüm dünya müziği sahnesinde önemli bir yere sahip oldu ve dünya müziğinin kadınlara ifade, modern Mısır'a ve Müslüman dünyaya bir 'ethos' katmanın yordamını da dönüştürdü.

1932 Kahire Kongresi'nde, kendi gündemlerini tartışan çeşitli Arap delegasyonlarını, ortak bir bilimsel dil bulmaya çabalayan Avrupalıları ve geleneği en iyi hangi şarkıların temsil ettiğini kendi saz heyetiyle tartışan Ümmü Gülsüm'ü dinleme fırsatımız olsaydı, bu insanların hakikaten aynı şeyden söz edip etmediklerini herhalde merak ederdik. Mesele aynı konu için farklı terimlerin kullanılmasından ibaret değildi, ama bazı terimlerden ya uzak duruluyor ya da bunlar çalışılmış bir dolaylamayla kullanılıyordu. Ümmü Gülsüm, büyük olasılıkla, kendi şarkı söyleyişine "müzik" demez ve bu terimi yalnızca kendisine eşlik eden saz heyeti için kullanırdı. Avrupalılar Arap müzisyenlerin kuramsal kavramlara uygulamalı örnekler vermesini isteyecek olsa, Araplar nezaketen diye bir şeyler çalsa da yabancıların kuramla uygulamayı karıştırmakla neyi kastettiğini merak ederdi. Kahire Kongresi'nin görünmez dinleyicileri olmasak da, kongrenin, karşılaşmanın tarihsel karakteri bir yana, hemen hiçbir konuda fikir birliğiyle sonuçlanmadığını biliyoruz. Bu sonuçlar, kısmen, karşılaşmaya özgüdür. Kısmen de 1932 Kahiresi'nde bu sonuçlar kaçınılmazdı, çünkü İslam içinde müzikten söz etmenin karmaşık yolları var – ya da, daha doğrusu, müzikten söz etmemenin.

Kuzey Afrika ile Doğu Akdeniz müziğinin söylemini karmaşık kılan şey, İslam'ın müziğe dönük tutumundan kaynaklanan konulardır. Bu tutum, İslam'ın müziği tamamen yasakladığı görüşlerinden İslami yazıların müziğin icrası konusundaki ikircimli tavrına kadar uzanır. Müziğin

kabul gördüğü yorumunu desteklemek için çok kullanılan iki temel yazınsal kaynak vardır: Kuran'ın kendisi ve Peygamber'in hadis adı verilen, kendi öğretilerine dair yorumlar niteliğinde birçok eser. Her iki eser de müzikle ilgili ifadelerinde açık değildir. Kuran'da hem müzikle ilişkili etkinlikleri hoş gören sureler vardır, hem de Muhammet'in müziği kötülediğine kanıt sağlayacak sureler. Ancak, bu temel kaynaklar bile *per se* müziğe dair değil, müzikle iç içe görülebilecek şiir ya da dans gibi etkinliklerle ilişkilidir. İslam'ın ilk teologları arasında sanata dair tartışmalar neredeyse yok denecek kadar azdı. Sanat konusunu içeren ilk İslami yazılar da bir estetik kuramı denebilecek bir doktrine pek benzemez. Bu nedenle, müziğe dönük modern tutumun (örneğin, Afganistan'da eski Taliban rejimi tarafından müziğin yasaklanması) büyük çeşitlilik göstermesi nadiren şaşırtıcıdır. Müziğe ancak yeri geldiğinde değinen ve bunu da İslam'ın göz yummadığı İslam öncesi inançları ve toplumsal olguları ele alırken yapan erken tarihli yazılar bulunmaktadır. Hadisler de genellikle İslam'ın yayılması esnasında ele geçirilen topraklarda vücut bulduğu için, kültürel etkinliklere özellikle didaktik bir vurguyla değinilmekteydi. İslam Kuzey Afrika'da yayılırken müzik de İslami kaygılar açısından içsel değil, dışsal özellikliydi.

Arap müziği tarihinde, müzikal terminoloji, gitgide artan ölçülerde neyin Müslüman toplumun içinde, neyin dışında olduğuna, neyin kabul edilip neyin sorgulandığına ilişkin ayrımın vurgulanmasını sağladı. Kuran'ın ezberden okunması (*kıraat*) ve ezan kesinlikle müzikal etkinlikler kabul edilmiyordu; *kıraat* sözcüğünün anlamlarından birinin de gösterdiği gibi, "okuma" olarak adlandırılıyordu.

Dinsel metinlerin okunmasında müziğin oynadığı rol, belirginleştirmek yoluyla anlamı zenginleştirmektir. Bu rol, Ümmü Gülsüm'ün "müzik" eğitiminin temelini oluşturuyordu. Batılı gözlemciler açısından müzik sayılan şey, İslami bağlamda metinsel gösterim ve dinsel ifade karşısında ikincil konumdadır. Bu nedenle, Kuzey Afrika'da katı biçimde vokal nitelikli müzik türleri, enstrüman kullanılan türlerden daha çok kabul görmektedir.

Dikkatler enstrümantal türlerle ilişkili anlamlara döndüğünde, müzikal söylem terminolojisi birdenbire yabancı kaynaklara, İslam'ın kendi içindeki bir ötekiliğe tanıklık eder. Örneğin, Yunan dilinden alınma *musiki* teriminin yaygın halde kullanıldığı görülür. Gerçek anlamıyla alındığında, musiki teriminin asla *kıraat* ya da *ezan* için kullanılmaması gerekir. Ortaçağ'da parlayan İslami bilimler arasındaki musiki, yabancı mevcudiyetin varlığını gösterir, kültürel mesafenin açık biçimde belirleyici görevini yerine getirir. Terminolojik ayrımlar bu kültürel mesafenin ayarlanmasında kullanıldı –tıpkı, katı biçimde vokal nitelikli *ghina*' (şarkı) demek olan seküler müziğin betimlenmesinde olduğu gibi– ve bu mesafe enstrümanlarla arasındaki olası ilişkilerinden arındırıldı. Örneğin, İbn Haldun, *Mukaddime*'de şarkı ve enstrümantal müzikten söz ettiğinde, bunu giriş metninin tamamen farklı bölümlerinde yaptı ve bunların ilişkili olabileceği nosyonunu dışarıda bıraktı. 20. yüzyılda, Kahire Kongresi delegasyonlarının kendilerini bu kadar farklı olgulardan bahseder halde bulmaları hiç de şaşırtıcı değildi. Bu tür ayrımlar, Batı "müziği"nin yabancılık ya da enstrümantal müzikle neredeyse özdeş sayıldığı modern sömürgecilik bağlamında (örneğin,

Hindistan'da) çok daha büyüktür. İslam perspektifinde, bu tür farklılıklar dünya müziğinden söz etmenin ön koşullarıdır.

Etno-müzikbilimin bakışı: Robert Lachmann Kuzey Afrika'da

1932 Kahire Kongresi, katılımcıların tümü için Kuzey Afrika'ya yapılan ilk oryantalist inceleme gezisi değildi. Berlin'deki Prusya Devlet Kütüphanesi'nin baş müzik arşivcisi ve karşılaştırmalı müzikbilim alanındaki en prestijli Almanca derginin editörü olan Robert Lachmann (1890-1939), 1920'lerde Mağrip'e birkaç gezi yapmıştı. Bu deneyiminden ötürü, Kahire Kongresi'ni izleyen müzisyenlerin, bestecilerin ve araştırmacıların resmi raportörü seçilmişti.

Etno-müzikbilimsel gezileri sırasında, Lachmann, Mağrip'in müzikal dünyasına ilişkin görüşlerini değiştirdi. 1920'lerde Kuzey Afrika'yı ilk ziyaret edişinde, Lachmann, Avrupa'nın geçmişine bir yolculuğa çıktığını hayal ediyordu. Yüzyıllardır değişmemiş olan müziğin izlerini bulacağına inanıyor ve yaptığı etnografik zaman yolculukları onu Kuzey Akdeniz'in modern ve kentli dünyasından yeterince uzaklaştırabilirse Avrupa müziğinin tarihöncesini belgeleyebileceğini düşünüyordu.

Robert Lachmann'ın bulmayı umdukları ile buldukları iki farklı tarihsel olguydu. Tunus'a düzenlediği daha uzun alan gezilerinden birinde, Lachmann, Tunus'un Akdeniz sahili açıklarında yer alan Cerbe Adası'ndaki eski Yahudi topluluklara odaklanmaya karar verdi. Cerbe "yalıtılmış"

bir müzik kültürünün tüm sınırlayıcı niteliklerine sahipti ve 1920'li yıllarda yaşayan bir karşılaştırmalı müzikbilimcisi için ideal bir laboratuvara benziyordu. Yahudi topluluklarının hayli eski olmasından ötürü –her birinde birkaç yüz kişi kalmış en fazla iki köy söz konusuydu– Cerbe aynı zamanda A. Z. Idelsohn ve diğer Yahudi müziği araştırmacılarının Kudüs'teki ikinci tapınağın yıkılmasından (yaklaşık olarak İS 70) önceye tarihlenen müziğin korunması hakkında geliştirdiği kuramlara da önemli kanıt teşkil edebilirdi. Bunun Antik dönemden günümüze gelen müzik tarihinin giriş bölümü olarak bir "eksik halka" sayılması pek olası değildi.

Ancak, Robert Lachmann'ın Cerbe'de derlediği müzik, antik değil de modern nitelikli olduğuna dair çok az kuşku doğuruyordu. Birincisi, Cerbe köylerinin sinagoglarında çalınan dinsel müziğin büyük kısmı –İbranice metinler ve ritüel işlevlerden ötürü– açıkça Yahudi müziği olsa da, bu müzik Cerbe'deki ve Tunus'un başka yerlerindeki Müslüman köylerinin müziğine benziyordu. İkincisi, daha seküler nitelikli müziğin kullandığı enstrümanlar ve makamsal yapılar diğer Mağribi biçemlerden ayırt edilemiyordu. Üçüncüsü, Cerbe'nin Yahudi kadınlarının müziği, yerli Müslüman kadınların repertuvarından kesinlikle ayırt edilemezdi. Lachmann'ın Cerbe'deki müziğin "Yahudi" niteliğini koruduğunu ve Kuzey Afrika sahili açıklarındaki bir adanın yalıtılmış ortamında hayatta kaldığını ileri sürmesi olanaksızdı.

Robert Lachmann yılmadı ve bu melezliğe yol açan koşulların nasıl gerçekleşmiş olabileceğini sordu. Müziği dikkatle dinleyerek ve çözümleyerek yanıtlar elde etti. Coğrafi açıdan yalıtılmış olsa da, Cerbe, Kuzey Afrika'dan

Doğu Akdeniz'e geçişte önemli bir hac durağıydı. Yahudi ve Müslüman hacılar adada mola veriyor ve ayrıldıklarında da geride müziklerinin izlerini bırakıyorlardı; bunların bazıları da yerel müziğe katılıyordu. Daha da önemlisi, Cerbe'de ve Tunus anakarasında yaşayan Yahudiler, Müslümanlar ve diğerleri, belli ki, ortak bir müzik yaşamı sürdürüyorlardı ve müzikal değiş tokuş da istisnadan öte neredeyse bir kuraldı. Cerbe'nin Yahudi müziği uzak bir geçmişin izi değil, capcanlı bir bugünün kanıtıydı.

Robert Lachmann'ın yaşamının son onyılına Alman Yahudisi entelektüellerin yaşamlarını etkileyen trajedilerin büyük bölümü damgasını vurdu. Naziler 1933'te iktidara gelince kütüphanedeki görevinden atıldı ve Hitler Almanyası'nda olası bir gelecek şansını yitirdi. Bir araştırmacı ve editör olarak gösterdiği etkinlikler –ve 1932 Kahire Kongresi'nde oynadığı önemli rolün sağladığı uluslararası bağlantılar– sayesinde, Lachmann, yeni kurulmuş İbrani Üniversitesi'nin desteğiyle arşivini ve etno-müzikbilim laboratuvarını Kudüs'e taşımayı başardı; burada, modern İsrail müzikbiliminin temellerini attı. 1939'daki ölümünden önceki yayınlarında ve verdiği halk konferanslarında, Lachmann, Kuzey Afrika ile Doğu Akdeniz'in müzikal dünyalarını modern, hatta çok-kültürlü, değişimin ve çağdaş koşullara verilen tepkinin daha önceki etno-müzikbilimci nesillerinin hayal etmeye bile cesaret edemeyeceği türden bir melezlik üretmiş dünyalar olarak betimledi. Kuzey Afrika müziğinin her şeyden evvel geçmişle bağ kurmanın bir yolu olmadığı kanıtlandı; bunun yerine, bugünle bağlantı kuran şeyler Kahire Kongresi ve Lachmann'ın Cerbe araştırmasıydı.

Kuzey Afrika popüler müziği, sömürgecilik sonrası, postmodern arada kalmışlığın yarıklarında emniyetten uzak bir varlık sürer. Popüler müzisyenler siyasal açıdan erk sahibi kurumlara karşı şarkılarını söylese de, bu tür kurumların eski sömürgeci uluslarla arasındaki bağlantılara, özellikle de Paris ve Londra'nın kayıt endüstrilerine bağımlılar. Popüler müzik suskunları harekete geçirir ama onlar da devingenliklerini güçlendirmek için İslam'a başvurdukları anda popüler müziği kucaklamayı başaramaz olur. Popüler müzik Kuzey Afrika'nın büyük kentlerine geleneğin sınırlarından sızsa bile, kentli toplumun merkezindeki kamusal alana girebilmek için geçmişini feda etmek zorundadır. Paradoks her yerde –toplumsal bağlamlarda ve popüler müziğin şiirsel metinlerinde– ve tam da bu paradoks nedeniyle popüler müzik yüzlerce yıllık gelenekleri dünya müziğinin en yeni akımlarına güçlü bir biçimde bağlıyor.

Postmodern imgelemde hiçbir Kuzey Afrika popüler müziği "bir görme biçimi" ya da "bir fikir" anlamını taşıyan *raï* kadar sağlam bir yer edinemedi. *Raï* Kuzey Afrika'da, özellikle de Cezayir ile Doğu Fas'ta oy hakkı bile olmayan kentlilerin müziğidir. *Raï*, kökleri ve ilk parametreleri birçok açıdan kendine özgü bir müzik. Sömürge döneminde, Fransa'nın Mağrip'te egemen olduğu sıralarda, *raï*, kırsal ile kentsel arasındaki altkültürlerin müziği olarak ortaya çıktı. *Raï* müzisyenleri kentlerin (özellikle de Cezayir'in ikinci büyük kenti Oran'ın) sınırlarında müzik icra ettiler ve bu iş için bir araya gelenler toplumsal ve iktisadi açıdan

da sınırda olanlardı. Müzisyenler hayli katışık kökenlere sahipti ve birçoğu da halk içinde şarkı söylemek için ortodoks İslam'dan icazet istemeyecek türden kişilerdi – özellikle kadınlar, ama aynı zamanda etnik ve dinsel azınlıkların müzisyenleri.

Marjinal konumu nedeniyle, *raï*, melezliğin nitelediği bir müzik olarak serpildi. Metinleri büyük ölçüde lehçe içeriyor ve bu nedenle kentlerde kullanılan klasik Arapça ya da elit Fransızca ile çelişiyordu. Tipik anlamda, metinler, siyasi ve cinsel unsurların ayrılmaz biçimde içe içe geçtiği anlam katmanları üzerine kuruluydu. Müzikal açıdan, *raï*, denetimsiz bir biçimde, akla gelebilecek her biçemden bir şeyler aldı: Mağrip klasik ve yarı klasik müziğinden; Batı müziğinden, özellikle de Akdeniz ile Fransa'nın popüler biçemlerinden – örneğin *chanson*'lardan; Kuzey Afrika'da *qasida* (kaside) ve *layali* gibi, Ümmü Gülsüm sayesinde bilinen popüler Arap biçemlerinden; geleneksel Arap enstrümanlarını kullanan topluluklardan ve elektronik enstrümanları çokça kullanan müzisyenlerden.

Raï'nin bir dünya müziği olarak hayatta kalabilmesi – ve pek çoğunun yaşamı Cezayir'de risk altında bulunan şarkıcılarının hayatta kalması–, karşıt anlamları yan yana getirebilme ve sömürgecilik sonrası dönemde Kuzey Afrika'daki her bir bileşenin kendisinin sayabileceği bir anlamı ifade edebilme yetisine bağlı. Bir ölçüde, bu yetinin *raï*'nin geleneksellliğinden kaynaklandığını söyleyebiliriz. *Raï* İslami estetik inançlarda bulduğumuz müziğin taşıdığı müphemliği yansıtır; metnin anlamı öncelik taşır, enstrümanların katılımı ikinci plandadır. Şiirselliği tamamen Arapça'ya, özellikle de Mağrip lehçesine dayanır. Marc

Schade-Poulsen'e göre, *raï*'nin yükselişi İslam'ın Cezayir'deki yükselişine koşuttu – sanki müzik, sömürgecilik sonrası mücadelede İslami köktendincilikle aynı siyasal amaçlara hizmet ediyordu.

Ayrıca, *raï*'nin çekiciliğini basmakalıp bir yolla oryantalist olarak da yorumlayabiliriz. Sosyal kulüplerdeki varlığı cinselliğin açıkça ifade edilmesinden nadiren ayrı tutulabilir; metinler siyasal açıdan güçlendirici olmalarının yanı sıra açıkça nostaljiktir; dünya müziği olarak, *raï*, Müslüman kentin pazar yerini, haremi, sarayı ve yasak maddelerin kullanıldığı toplumsal nümayişleri anımsatmakta. 1997 tarihli bilimkurgu filmi *The Fifth Element*'in (Beşinci Element) yapımcıları, Bruce Willis geleceğin metropolünün karmakarışık fantezisinde koştururken bir film müziğine gereksinim duyduklarında, belki de *raï*'nin en ünlü şarkıcısı olan Khaled'in bir şarkısı tam da yerini buldu. *Raï*'nin massettiği cengel büyük harflerle DOĞU'dur. Worldbeat'in hayal ettiği ara dünyada, *raï* prodüktörleri, gemi azıya alan oryantalizmin cezbesine boyun eğmiş durumdalar.

Peki ya şarkıcılar ve müzisyenler? Peki ya dinleyiciler ve mesajın kendileri için, kendi lehçelerinin incelikli şiirsel sesiyle hâlâ bir anlam taşıdığı insanlar? Bu insanlar *raï*'nin dünya müziği sahnesindeki önlenemez çıkışı yüzünden geride mi kaldı? Hem evet hem hayır. *Raï*'nin hâlâ Kuzey Afrika'nın sömürge sonrası siyasalarına hitap ediyor olmasını *raï* yıldızlarının yeniden eski dinleyicilerine kavuştuğu Cezayir banliyöleri ve Paris mahalleleri çok iyi anlatıyor. Hem gerçek hem de simgesel anlamda müzik sınırlarda kalmayı sürdürse de, konserler için stadyumları

dolduran ya da sürgünden ve geçmişin geriye dönüşsüzlüğünden söz eden şarkı sözlerini hevesle dinleyen binlerce kişi açısından *raï* yoğun biçimde kişisel olmayı sürdürüyor. *Raï* sömürgecilik sonrası dünyadaki yerini güvence altına almaya çalışan Cezayir'i ete kemiğe büründürür. *Raï* gerçektir, mesajı da vurucudur.

Modern Kuzey Afrika ile Doğu Akdeniz'in popüler müzisyenleri, dünya müziğindeki konumlarına geleneksel bir çift-anlamlılık diyebileceğimiz şeyle karşılık verdi. Örneğin, Ümmü Gülsüm'ün, Khaled'in ya da diğer *raï* şarkıcılarının Batı enstrümanlarını ya da, bu açıdan, Batı enstrümanlarının var ettiği armonik yapı, form ve kamusal varlığın kaçınılmaz meydan okumasını yadsıdığına dair çok az kanıt mevcut. Ayrıca, Kuzey Afrika popüler müziğinin yıldızlarının sırf kayıt prodüktörleri ve turne organizatörleri tarafından sevk ve idare edilmek uğruna geleneklerini terk ettiklerine ilişkin de çok az örnek var. Son olarak, bu popüler müzisyenler hiçbir karşılaşmadan kaçınmadı, çünkü müzikleri ve onun anlamı bağlamında kamusal mevcudiyetleri için can alıcı olan, geleneksel ve modernite arasındaki karşılaşmayı nasıl dolayımladıklarına bağlıydı. Bu müzisyenlerin benlik duygularını dünya müziğinde ötekiliğe duyulan doyurulamaz açlık güçlendirdi.

IV. Bölüm

HALKIN MÜZİĞİ

Béla Bartók ve evde kalan kadınlar

Doğu-Orta Avrupa'nın eski imparatorluk metropollerinin en zarifi Budapeşte'de halk müziğiyle daima gurur duyulmuştur. Macar kralının Avusturya imparatoruyla erki paylaşıp Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nu oluşturduğu yüzyıllarda da bu böyleydi; Macaristan'ın komünizmin liberal bir biçimini denediği ve Soğuk Savaş'ın sonlarına denk gelen yıllarda da bu böyleydi; ve Macaristan'ın küreselleşmiş bir ekonominin çekiciliğine hiç çekinmeden yanıt verdiği Yeni Avrupa çağında da bu böyle. Macarlar –estetik savunucularından halk müziği araştırmacılarına, etno-müzikbilimcilerden kültürel pazarlama uzmanlarına kadar– halk müziğini çeperden merkeze, köy ritüelinden başkent kültürüne, mitin anlatısal yolculuğundan tarihe kadar her zaman tarihsel bir rotada konumlar.

Budapeşte 2001 yazında kültür turizminin saldırısına açıldığında, halk müziğinin bir kez daha çeperin temsili ara-

cılığıyla merkezi tanımlaması hiç de sürpriz olmadı. Merkezi, Tuna Nehri'nin sularının çekildiği düzlük boyunca uzanan, Tuna Nehri'ne ve Peşte'nin alışveriş merkezlerine hakim konumdaki Buda Kalesi oluşturmaktaydı. 2001 yılında, "Budapeşte Yaz Geceleri Performansları"nın açılışını yapan grup, uzun süredir Macaristan'ın halk müziklerini bir araya getiren, sunan ve yeniden canlandıran "Honvéd" –yani "Ordu"– Dans Tiyatrosu'ydu. "Honvéd"in orduyla ilişkisi yalnızca adıyla sınırlıydı, çünkü şarkıcıları ve dansçıları aslında ordu mensubu değildi. Ancak, bu ilintinin ya da ilintisizliğin gerçek olup olmadığı sorusu akıllarda kaldı. Kalenin Ordu Tarihi Müzesi bölümündeki açılış performansının solo şarkıcısı, 1980'lerde müzikal eğitiminin neredeyse tamamını orduda alan ve o zamanın Honvéd üyeleriyle birlikte ordu içinde halk koroları ve orkestralar oluşturan, müzikal kusursuzluk alanında 2000 yılının prestijli Franz Liszt Ödülü'nü kazanan Katalin Szvorák'tı.

1989 öncesinde, tiyatrolarda ve televizyonda performanslara çıkan bu halk müzisyenleri, Macaristan içinden ve Macaristan'ın komşularının –özellikle de Romanya, o zamanın Çekoslovakya ve Yugoslavyası– Macarca konuşulan bölgelerindeki kültürel alanlardan repertuvarlar derlediler. 1980'lerin resmi halk müziği mesajı olan bir müzikti ve bu mesaj da, her şeyin ötesinde, ulusal halkların ve sınırların yerinden edilmesine ilişkin tarihsel bir mesajdı; halk müziğinin bu halkların ve sınırların kültürel yörüngenin merkezine yerleştirilmeleri üzerindeki etkisi de Budapeşte'den kaynaklandı.

2001'de, Honvéd Dans Tiyatrosu, sınırların kaldırılıp yeniden oluşturulmasının temsilinde halk müziğini kul-

lanmakla eskisinden daha az ilgili değildi. Grubun "Budapeşte Yaz Performansı" için seçtiği eser, Jolan Foltin ile Ferenc Kiss'in bir köy düğününün koreografik betimlemesini hayata geçirdiği "Düğün" başlıklı ödüllü çalışmaydı. "Düğün", temel materyal olarak, herkes duyabilsin ve görebilsin diye otantizmi korunmuş halk şarkılarına ve halk danslarına dayanmaktaydı. Müzik, dans ve kostümlerin tümü Batı Slovakya'da yer alan Nitra civarındaki Macarca konuşan topluluklardan alınmıştı. Performansın anlatısı otantizmin sınırlarını zorluyordu – özellikle de New Age yankıları içeren elektronik bir fon müziğinin düğünün kendisinin stilize edilmiş ritüellerindeki düş sekanslarına girişi ve çıkışı belirlediği başlangıçta ve bitişte. Bir kez düşten içeri adım atınca, otantizm ritüeli ele geçiriyordu, zira müziklerini Katalin Szvorák ile Hegedös Topluluğu'nun yaptığı ve Honvéd grubunun da Slovakya kırsalındaki bir Macar düğününün ritüelini dansla canlandırdığı performansın özünü o oluşturuyordu.

Macaristan'da halk müziğinin onurlu bir mevkiyi işgal etmesi, halk müziğine yapılan yoğun bir simgesel yatırımla mümkündür. Halk müzisyenleri ulusal çapta tanınır ve bu tanınırlık arttıkça beraberinde getirdiği potansiyel dışsatım sermayesi de artar. 1990'larda, Macar müzisyenler worldbeat'e giden yolu halk müziğiyle kat etti; bu da merkezî Macar repertuvarlarının genellikle dar sınırları değiştirip yeniden oluşturacak tarihsel ve coğrafi çevrelerden alınmış geleneklerle bir arada olduğu ikili bir repertuvardı. En başarılı Macar worldbeat yıldızları, "Muzsikás" grubu ve şarkıcıları Márta Sebestyén bile Macar halk müziğinden uzaklaşmadı ve tam sınır geçişinde, hâlâ Macar



Resim 6. Béla Bartók bir Slovak köyünde halk şarkıları derliyor (1907).

nitelikleri fark edilebilen biçemlerle ufak tefek denemeler gerçekleştirdi (örneğin, *The Lost Jewish Musicians of Transylvania* – Transilvanya'nın Yitik Yahudi Müzisyenleri).

Macar halk müziğinin araştırmacıları da ulusal kültürel kahraman konumuna yükseldi. 20. yüzyılın ilk yarısında, besteci Béla Bartók (1881-1945) ve Zoltán Kodály (1882-1967), etno-müzikbilimci ve besteci olarak ün yaptı ve ulusçulukları ve modernizmleri de tek bir kültürel kimliğe işlendi. Bartók ve Kodály halk müziğiyle etkin biçimde ilgilenen ne ilk ne de son Macar besteciydiler. Macaristan'da hemen hemen hiç yaşamayan Franz Liszt, Roman (Çingene) müziğinin Batı geleneği üzerindeki etkisi hakkında önemli bir kitap kaleme aldı. Halk müziği Macarlığın müzikal söyleminden neşet etti ve bu söylemi içerdi; bu söylemin bedeli de gerçekten yüksekti, çünkü hem etnik kimlik hem de ırksal saflık ve ulusal bütünleşme konularında sorular içeriyordu.

Béla Bartók ne zaman büyük Macar müzisyenleri arasında –genellikle de en başında– anılacak olsa, anlatıya kaçınılmaz biçimde iki fotoğrafından biri (Resim 6 ve 7) eşlik eder. Birincisinde, Bartók'u bir Slovak köyünde, silindir kayıt cihazıyla birlikte görürüz; köylüler Bartók için şarkı söylemek üzere sıralanmıştır. İkincisinde, Bartók masasında oturmaktadır; bu kez bir gramofondan gelen sesleri dinler. Halk şarkıları bir kayıt cihazının borusundan girip diğerinin borusundan çıkar ve Bartók'un Macar halk şarkıları kanonu antolojileri ve Macar modernizminin kompozisyonları için oluşturduğu titiz ve ayrıntılı kayıtlardaki yerlerini alır. İki kayıt cihazı otantizmin modernite-



Resim 7. Béla Bartók gramofonuyla.

sini simgeler; ama ideolojinin otantizm pahasına müdahil olduğunu da açık kılar. Dolayımlamanın evreleri bundan daha aşikâr olamaz. Şarkı, köyünü hiç terk etmemiş ve bu nedenle de otantizm dışında hiçbir şey tanımayan kadınların dudaklarından dökülür. Ulusal merkezde, modern Macaristan'ın kent kültüründe otantizm bir temsil zinciriyle geri kazanılır. İşin ilginç yanı, köy dünyasının tam olarak anlaşıldığı yer merkezdir; merkezde, modern ulus devletin kültürel kurumları köyün dünyasına hayat verebilir.

2001 yılı Haziran ayında, "Budapeşte Yaz Performansları" için Foltin ve Kiss'in sahnelediği "Düğün", ilk bakış-

ta, genellikle bu tür açık hava etkinliklerinde sunulan turist seyirliklerine benziyordu. Ancak, turistlerin nasıl tepki vereceğini bilmek zordu, çünkü performansı "turistlerce anlaşılır" kılacak hiçbir şey yapılmamıştı: Macarca dışında bir dilde bir açıklama, bir çeviri ya da herhangi bir basılı metin yoktu. Slovakya'daki Macar köylerinin "özellikle otantik ve güzel gelenekleri"nin 21. yüzyılın başındaki Budapeşte'de neden tarihsel açıdan ilintili olduğuna yönelik bir açıklama girişimi de söz konusu değildi. Böyle bir şeye gerek yoktu, zira toplanan kalabalık, halk müziği ve dansın Eski Macaristan'ın burçları içinde icra edilen Yeni Macaristan'ın yüzüne tarihi yeniden nakşetme gücünden hiçbir şey kaybetmediğini açıkça görüyordu.

Mitin tarihe dönüşümünde halk müziği

Halk şarkısı için en sık alıntılanan ama en küçümseyici açıklamalardan biri Big Bill Broonzy'ye atfedilir: "Sanırım bütün şarkılar halk şarkısı; onları bir atın söylediğini hiç işitmedim." Tanımdan kaçınan bir tanım. Evrenselin kişisel düzeyde kabullenilmesi. Halk şarkıları ve halk müziği her yerdedir ve potansiyel açıdan herkesin malıdır, sanki daha fazla tartışmayı gereksiz kılacak düzeyde yaygındırlar. Anakronistik olurlar – öncelikle bir önceki dönemle bağlantıları vardır; ama çağdaş olaylar tarafından şekillendirilerek ve bu olaylara tepki vererek bugünde var olurlar. Yine de, insan merak ediyor: Eğer atlar halk şarkıları söylemiyorsa, söyleyen kim? Eğer Bill Broonzy "bütün şarkılar halk şarkısı" derken haklıysa, dost seçerken oldukça seçici

davranmış demektir, zira aslında çoğumuz etrafımızdakilerin sıklıkla halk şarkısı söylediğini pek işitmiyoruz.

Denebilir ki, halk şarkısı ve müziği, özgün dünya müziğini, müziği küresel olgularla ilişkilendiren tarihsel gelenekteki ana kaynağı oluşturur. Halk müziğini konu alan söylem, dünya müziğini imgeleme dürtüsünden kaynaklanır. Aydınlanma döneminin tam ortasında yazan Johann Gottfried Herder, *Volkslied* (halk şarkısı) terimini kullandığında, bunu –bilinçli olarak– kendi bildiği dünyadan gelen örneklerle belgelendirdi. Latin Amerika'dan gelen misyonerlerce derlenmiş şarkıları aldı ve bunları Shakespeare ve Goethe'nin şiirleriyle yan yana koydu. Herder'in halk şarkıları ulusal nitelikler taşıyordu ve dilsel sınırları hem destekleyip hem de aştılar. Broonzy kadar özlü bir yolla olmasa da, Herder, halk müziğinin bir dünya müziği olarak hem kapsamlı hem de cömert biçimde dağıtıldığını hayal etti.

Halk müziği dünyayı müzikal açıdan imgelemeyi olanaklı kıldıysa, bunu bilhassa Avrupalı bir perspektife göre gerçekleştirdi. Herder'in öğretici yazılarını benimseyen Avrupalı araştırmacılar halk müziğini Avrupa'nın sınırları ötesinde tanımladığında, bu müzik ender olarak Avrupa halk müziğini andırıyordu. Devingenlik halk müziğinin sık rastlanan niteliklerinden biriydi; devingenlik, araştırmacılara tüm halkların göçüne eşlik eden değişkeleri aramak üzere dünyayı dolaşma gücü verdi. Aynı zamanda, halk müziğine göre bir dünya haritası çıkarmak sömürgeciliğin bütün izlerini taşıyordu ve halk müziği kavramlarının Avrupa'nın yayılmacılığını meşru kılmak üzere işe koşulması da rastlantı değildi. Halk müziği derlemesi dünyanın

her yerinde Avrupa merkezli karşılaşmalara göre anlamlandırıldıkça, halk müziği de gitgide modernite ideolojilerini yansıtır hale geldi – yalnızca sömürgeciliği değil, aynı zamanda ulusçuluğu ve otantizm arayışını da. Halk müziği en az sağ kadar solun da ilgisini çekti; halk müziği modernitenin amblemi haline geldi ve modernitenin hoşnutsuzlukları için bir söz dağarı sağladı.

Peki, halk müziği nasıl oldu da birinci dünya ülkelerinin müziği haline geldi? Bu soruya yanıt vermek için, halk müziğini gerçek tanımlardan kaçınarak tanımlayanlar kadar kaçamaklı davranmak gerekir. Ortada bir tanım olmadığından, halk müziğinin nasıl olup da müziği sürekli olarak dünyayla ve dünyanın farklı bölümlerini müzik yoluyla ilişkilendiren bir eğretileme –aslında eğretilemeler alanı– haline geldiğini düşünmek gerekir. "Rabıta" olarak halk müziği eğretilemesi özellikle yardımcı olabilir. Birçok geleneksel anlamda, halk müziği, müziğin rabıtayı olanaklı kılan sinir uçlarını biçimlediği kültürel uzamı doldurur.

Halk müziğinin kültürel uzamı, geniş anlamda kavranılan iki eğretileme dizisine karşılık gelir: bunlardan birincisi zamansal, diğeri de uzamsaldır. Doğaları gereği, halk müziğinin kültürel uzamının zamansal ve uzamsal eğretilemeleri birbirine bağımlıdır. Halk müziğinin zamansal uzamlarını halk müziğinin sayısız *anlatısal* nitelikleri, yani, halk müziğinin öyküler anlatabilme kapasitesi olanaklı kılar. Bu öyküler bireyler ya da topluluklar hakkında olabilir ve birlikte insan yaşamının anlatısını biçimleyen momentleri genelleştirebilir. Bu öyküler karakterleri ve olayları gerçekte olduğundan büyük göstermek için fanteziyi kullanır ya da belirli tarihsel olayları çıkış noktala-

rı olarak alır. Geçiş ritleriyle bağlantısı içinde işlev gören halk şarkıları olduğu gibi, nesilleri tarihsel olaylardan uzak tutarak geçmişin bugünde yaşaması için anlatısal bir uzam yaratanlar da vardır. Bu anlatılar ne kadar farklı olurlarsa olsun, halk şarkısını ve dansını bir topluluğu, bölgeyi ya da ulusu tanımlayan karmaşık olayların icra edildiği evrelere aktarırlar.

Evre eğretilemesine göndererek, zamansal ve uzamsal halk müziği eğretilemeleri açıkça birbirlerine bağımlıdır. Yine de, halk müziğinin anlatısal nitelikleri *coğrafi* niteliklerden oldukça farklıdır. Birçok açıdan, halk müziği, yerey konusuyla ilgili olduğunu yüksek sesle ifade eder. Şarkı metinleri –genellikle birinci ya da ikinci satırda– metnin gerçekleştiği yeri tanımlar ve dans biçimleri de geldikleri ya da içinde bulundukları yeri belirginleştirmek için hareketi kullanır. Buna kusursuz bir örnek oluşturan kırsal Alp bölgesi halk dansı *Ländler* yalnızca *Land* sözcüğünden gelmekle kalmaz –"land" (toprak, yurt) birçok anlam taşırsa da *Ländler* yoluyla yalnızca Alplerin kültürel coğrafyası anlatılır–, özgün haliyle, dansçıların dans "figürleri" –ya da stilize jestler– sayesinde Orta Avrupa'daki dağ yaşantısıyla aralarındaki ilişkiyi dansa dökmesine olanak sağlar. Macar Honvéd Dans Tiyatrosu dansçıları ve Katalin Szvorák, herhangi bir geleneksel düğün alanını değil, Slovakya'nın Nitra bölgesinin Macarca konuşulan bir köyündeki uzamı temsil ediyordu.

Yeri belirlemek yoluyla anlatı ve tarih de tanımlanır – tıpkı bunların bugünkü siyasal ve ulusçu anlamları gibi. Anlatısal ve coğrafi niteliklerin kesişmesi, bu uzam üzerinde hak ve iyelik savında bulunmak için halk mü-

ziğinin kültürel uzamını kullanmaya olanak sağlamıştı. Halk müziğinin anlatısal ve coğrafi nitelikleri öyle bir yolla bütünleşir ki bir topluluğun halk müziği tarafından yaratılan, açılan ve ardından temsil edilen kültürel uzamlara performans yoluyla metaforik olarak adım atmasını sağlar. Honvéd Dans Tiyatrosu gibi Bartók da Romanya ve Slovakya'nın Macar bölgelerinden halk şarkıları derlerken bunun fakına varmıştı. *Sprachinseln* (dil adaları) için "halk şarkısı manzaraları"nın haritasını çıkaran ve bu yolla 20. yüzyılın dünya savaşlarında Avrupa'nın büyük bölümünde gerçekleşen Alman yayılmacılığı için olası yolları belirleyen Alman araştırmacılar da bunu fark etmişti.

Avrupa halk müziğinin kültürel uzamları hiç durmadan –genellikle de tek bir şarkının ya da dansın metni içinde– tartışmaya açılır. Gerçek ve hayali uzamlar ortaya çıkar ve şarkının karakterleri bir yer kapabilmek için çabalar; bu da yer ve tarih için verilen mücadelenin vuku bulduğu çok farklı düzeyleri temsil eder. "Hinter Poilen Wohnt a Yid" adlı Yiddiş halk baladı buna örnek gösterilebilir. En yerel düzeyde bile, bu şarkının anlatısı ve coğrafi nitelikleri uzam için verilen bir mücadeleyi ortaya koyar. Göreneklere uyan bir Yahudi ailenin kızı ebeveynlerine ve içinde bulunduğu topluluğa karşı çıkarak geleneksel topluluk yaşamından uzağa gitmesine izin verilmesini ister. Ne ebeveynleri ne de topluluk bu kamusal uzama gitmesine izin verir. 19. yüzyılın ortalarına kadar Avrupa Yahudilerinin kendilerine ait topraklara sahip olmalarına izin verilmiyordu. Daha yerel bir konu ise –özellikle de Yahudi olmayan değişkeleri içeren bir halk baladının bu çeşitlemesinde (örneğin, Alman halk şiirinin ilk kanonu olan *Des Knaben Wunderhorn*

içinde ve Johannes Brahms'ın oluşturduğu bir sahnede)–, genç kızın talibi ve hikâyenin anlatıcısı olan kâtibin, eşi olarak kamusal alan içinde kalmak istiyorsa dinini değiştirmesini genç kıza şart koşmasıdır. Halk şarkısının pek az değişkesi gerçek ve gerçek olmayan uzamlar arasındaki bu ikilemi çözümler; birçoğunda, Yahudi kız din değiştirmektense intiharı yeğler ve kendisini denize atar. "Die Jüdin" içindeki güçlü eğretilemeler, Avrupa halk şarkıcılarının soykırımın ardından Avrupa'da Yahudiler için yeniden bir yaşam alanı yaratmanın yollarını aramaya başladığı ve Yiddiş dilindeki halk şarkılarının yeniden canlandığı 1980 ve 1990'larda dikkatlerden kaçmadı. Yahudi halk şarkıları bu uzamı geri almayı ya da yeniden yaratmayı başaramadıysa da, anlatısal güçleri onların Avrupa modernitesi tarihinden dışlanmalarını daha da güçleştirdi.

"Hinter Poilen Wohnt a Yid" [Polonya'nın Öte Tarafında Bir Yahudi Yaşardı]

Polonya'nın öte tarafında bir Yahudi yaşardı;
Muhteşem karısıyla;
Tel tel örülüydü saçları,
Makyajı da bir o kadar latifti;
Ve harika dans ederdi.

Anneciğim, sevgili anneciğim,
Ne kadar başım ağrıyor;
Bırak da biraz gideyim
Sokaklarda biraz yürüyeyim!

Kızım, sevgili kızım,
Yalnız gidemezsin;
En küçük kız kardeşini de al,
Onunla gidebilirsin!

Anneciğim, sevgili anneciğim,
Kız kardeşim küçük bir çocuk;
O şimdi tutar,
Yol kenarındaki çiçekleri yolar!

Anneciğim, sevgili anneciğim,
Ne kadar başım ağrıyor;
Bırak da biraz gideyim
Sokaklarda biraz yürüyeyim!

Kızım, sevgili kızım,
Yalnız gidemezsin;
En küçük erkek kardeşini de al,
Onunla gidebilirsin!

Anneciğim, sevgili anneciğim,
Erkek kardeşim küçük bir çocuk;
Bütün çiçekleri yolar,
Bu da ne büyük bir ayıp olur!

Anne yatmaya gitti,
Kızı pencereden atladı;
Demir parmaklığın üstünden zıpladı,
Kâtip orada onu bekliyordu.

Kâtip, ey sevgili,
Kâtip, benim olan kâtip,
Bu nasıl mümkün olabilir?
– Vaftiz olmayı kabul edersen,
Adın Mecdelli Meryem olur
Ve benim eşim olursun!

"Hinter Poilen Wohnt a Yid", Rusya'dan ilk Yahudi halk şarkıları antolojisi (Ginsburg ve Marek, 1901: 313-14) içinde yayımlanan "Die Jüdin" ("Yahudi Kadın", DVldr 158) adlı Yüksek Almanca dönemi baladının Yiddiş dilinde bir değişkesidir. Yiddiş dilinden Philip V. Bohlman tercüme etti.

Leadbelly ve bir halk müzisyeninin doğuşu

Bu, aslında, bir çocuğun müziğiydi; bu, bir halkın müziğiydi; bu, halk müziğiydi.

1940'larda Leadbelly'nin New York City'deki Metropolitan Museum'da verdiği konseri betimleyen Moses Asch (Asch ve Lomax, 1962: 6)

20. yüzyılın ilk yarısında Amerika'da halk müziğinin prestijini artırmaya en fazla katkıda bulunan kişi, genellikle Leadbelly adıyla tanınan Huddie Ledbetter (1885-1949) oldu. Leadbelly, halk müziğinin modernizasyon öncesinde, 19. yüzyıl Güneyi'nin Afrikalı-Amerikan kültüründe taşıdığı anlamın ve derleyiciler, araştırmacılar ve kayıt şirketleri tarafından keşfedildikten sonra taşıyacağı

anlamın simgesi haline geldi. Louisiana kırsalında doğan Leadbelly müzik yeteneğini erken yaşlarda edindi ve yaklaşık 500 şarkılık repertuvarına eşlik ederken kullandığı 12 telli gitarını erken yaşlarda eline aldı. Gençliğinde – Leadbelly'yi anakronistik bir geçmiş ve baskıcı bir bugün arasındaki sınırlarda gidip gelirken resmeden, kaynağı belirsiz öykülere inanacak olursak– Louisiana ile Texas arasında bir işten diğerine koştu, pamuk tarlalarında ve pıtrak gibi çoğalan petrol alanlarında çalıştı. Ayrıca, çeşitli hapishanelerde yattı – yalnızca ufak suçlardan değil, cinayet de dahil olmak üzere birkaç ciddi suçtan ötürü (1918-25). Bu suçlardan ikincisi yüzünden Louisiana Eyalet Hapishanesi'nde yatarken, John Lomax, serpilmiş, kendini bulmuş ve Kongre Kütüphanesi'ne sunulmaya hazır bir blues şarkıcısı olan Leadbelly'yi keşfetti.

Hem 20. yüzyılın ortalarında 15 yıl kadar süren müzik yaşantısıyla, hem de halk müziğini dünya çapında canlandırmaya çalışan sonraki nesiller üzerindeki etkiyle, Leadbelly'nin Afrikalı-Amerikan halk müziğinin dünya müziğine dönüştürülmesinde önemli bir rol oynadığı tartışılmaz. Her iki adının da simgelediği gibi, Leadbelly, çeşitli kimlikler arasında gidip gelebiliyordu. "Leadbelly"* Güney'in farklı türdeki halk ve dans şarkılarının yanı sıra blues çalıp söyleyebiliyordu. Leadbelly araştırmacıların –yalnızca Lomax'ların (bkz. aşağıdaki tartışma) ve

* "Lead" yol gösteren, önden giden; "belly" de gitarın tellerinin bulunduğu ön yüz anlamında kullanılmaktadır. Bu ad ona hapishanede mahkûmları şarkı söylemeye teşvik etmeye çok istekli olmasından ötürü verilmişti. (ç.n.)

Seeger'ların (bkz. I. Bölüm) değil, aynı zamanda Columbia Üniversitesi'nden George Herzog gibi etno-müzikbilimcilerin– ve kayıt prodüktörlerinin, özellikle de Folkways Records ve Folkways Music Publishers'dan Moses Asch'in ilgisini çekti. "Huddie Ledbetter" adı, Leadbelly adından aynı anda hem daha eski hem daha moderndi; hem Güney'in sözel geleneğe uygun şarkılarıyla arasındaki köklü bağlantının işaretiydi, hem de o dönemde birer hit olan ve onu izleyen canlanış yıllarında birer marşa dönüşen bir dolu şarkının (örneğin, "Rock Island Line", "Midnight Special", "House of the Rising Sun" ve "Good Night Irene") şarkıcısı, şarkı yazarı ve bestecisi olarak kullandığı resmi addı. Leadbelly'nin biyografisinde miti tarihten ayırmak neredeyse olanaksızdır.

İyi ama miti tarihten ayırmak neden gereksin ki? Leadbelly'nin icra ettiği "halk müziği"nin bir mit olduğunu ve bir mit olması için icat edildiğini söylemek gereksiz. Eksiksiz bir icracı olarak üstlenmesini istedikleri çeşitli rollerden haz duyan Leadbelly, halk müziğinin mit ve tarih arasındaki bulanık sınır bölgelerinde yol alabilme gücünün ayrımına vardı. Anakronistik blues biçeminin kuzeyin beyaz liberallerine gayet iyi hitap edeceğini, zenci şarkı biçemlerinin daha eklektik bir füzyonunun da New York'taki caz kulüplerinde kendisine talep yaratabileceğini anlamıştı. Müziğiyle çok çeşitli kültürel uzamları, kendi yaşamından bazı betimleyici anları, Büyük Göç'ü, Büyük Bunalım'ı ve İkinci Dünya Savaşı'nı anımsatabilir, hatta yeniden canlandırabilirdi. Onun bir mit yaratıcısı ve vakanüvis olarak taşıdığı potansiyelin farkına varanlarla ve onlar aracılığıyla konuşabilirdi; böylece, Lomax'ların, See-

ger'ların ve halk müziği canlanışının bir ikon olarak bizzat hizmet edeceği mitleri tahayyül edebilmesinin yolunu açtı. Leadbelly'nin yaşamında mit ve tarih birbirine nasıl karışmış olursa olsun, halk müziği tam da bu yaşamdan ötürü her ikisinde de çok büyük yer tuttu.

Kelt müziği ve halk müziğinin bölgesel kartografisi

Halk müziği nasıl olup da dünya müziği haline gelir? Dünya çapında dolaşıma girdiğinde halk müziği niteliklerini yitirir mi? Belki de başka hiçbir müzik bu sorulara Kelt müziği kadar dolaysız yanıtlar sağlayamaz. Günümüzde Kelt müziğinin tanınmadığı –dünya müziği sahnesi içinde ya da dışında– pek az yer var. Dünyada Kelt müziğine ev sahipliği yapan en az bir pub ya da tavernaya sahip olmayan bir metropol yok gibidir; Viyana, Sydney ve Tokyo gibi büyük kentlerde hemen her gece bol miktarda Kelt müziği seçeneğinden dilediğinizi seçebilirsiniz. Kelt müziği dünya müziği festivallerinin temel unsuru konumundadır ve Kelt müzik festivalleri de geçen onyıl içinde neredeyse kesintisiz bir artış gösterdi. Yine de, Kelt müziğinin büyük başarısı bu müziğin halk kökenlerini korumasına bağlı kalmayı sürdürdü.

Mit ve tarih Kelt müziğinde kesişir – o kadar ki, dünya müziğine en kestirme tarihsel yoldan ulaşan da mit oldu. Dünya müziği olarak edindiği küresel biçimlerde, Kelt müziği, kendisi hakkında anlattığı mitlere dayanır. Mitin çok modern olduğunu ve bu haliyle de Kelt müziğinin yapı-

landırıldığı tarihlerdeki yöntemleri izlediğini söyleyebiliriz. Kelt müziğinin mitleri uzak geçmişte şekillenir. Arkeolojiye has uzun bir bilimsel gelenekten destek alan araştırmacılar, uzunca bir süredir Keltlerin Avrupa'nın tamamına yayılmış bir Bronz Çağı kültürü olduğunu düşünmekteler; Keltler proto-Avrupalı Avrupalılardı ve bu gerçek de modernitenin savlarını destekleyen antik çağlardan türetilmektedir. Birinci yüzyılda Romalılar kuzeye, çeşitli Asya halkları da batıya, yani Avrupa'ya doğru ilerleyince, Kelt kabileleri önceleri sert bir direniş gösterip ardından da Avrupa'nın kuzey ve batı kıyılarına çekildiler ve bu bölgeler bugüne kadar Kelt ve –bunun sonucu olarak– Avrupalı kaldı.

Kelt halklarının ve topraklarının tarihleri, onların mitik boyutlara ulaşmış birliklerini vurgular. Kelt müziğinin modern mitlerine de giren dil, en sık övülen birlik mitlerinden biridir. İki büyük Kelt dili ailesi olan Gal ve Briton Keltçeleri, kültürel bekaya, bu dilleri konuşanların onları koruma yetisine tanıklık eder; bu insanları birbirlerine ve içinden çıkıp geldikleri söylenen daha eski devirlere bağlar. Din de miti ve tarihi birbirine katarak birliğe katkı sağlar, çünkü "Kelt dini" iki anlam edinmiştir: kült uygulamaları için üretilen taş bulgular sayesinde arkeolojik bir yolla korunan pagan, Hıristiyanlık öncesi bir geçmiş ve de Ortaçağ'da ayrıksı müzikal rotalar izleyen Hıristiyan nitelikli tarihsel uygulamalar. İngiliz egemenliğine (İrlanda'da ve Britanya Adaları'nda) ve Fransız egemenliğine (Bretagne'da) karşı direnişin modern tarihleri Kelt kıyılarını (bkz. Harita 1) bir arada tutan mitlerin oluşumuna da katkı sağladı; İrlandalıların, Bretonların ya da Galler halklarının elverişsiz siyasal ve ekonomik koşullar



Harita 1. Avrupa'nın Kelt kıyıları.

yüzünden göç etmeye zorlandığı yüzyıllar süresince bu mitlerin boyutları bir Kelt diasporasının oluşumu boyunca yayıldı. Yeniden canlanış, Kelt birliğinin mitlerini sağlamlaştıran bir tutkal görevi görür; zira arkeolojik aracılık ve bunun günümüzde yeniden ambalajlanması yoluyla mümkün olan yeniden canlanış ve yeniden canlanışa duyulan büyük gereksinim, Kelt tarihinin yazılmasındaki süreğen izlekler olarak iş görür.

Kelt müziğini icra edip onun yeniden canlanışını sahneleyen müzisyenler, bu birlik etmenlerinin müzik içinde yoğrulacağı yordamı maharetle belirledi ve bunu Kelt dünyasının özlü söz dağarıyla karşılaşmak isteyen dinleyicilere aktardı. Kelt dillerindeki metinler, elbette, müziğin birleştirici unsur dağarcığını oluşturmanın yollarından biridir. Aslı önemli olan, İrlanda ve İskoç Gaelcesi'ni, Gal dilini ya da Kernevekçe'yi anlamak değil, bu dillerin Kelt müziğinin temelinde yatan mitlere anlatısal bağlam sağlamasını güvenceye almaktır.

Müzik aletleri de Kelt müziğinin birlik simgelerini oluşturur. Harp, Kelt müziğinin kadim niteliklerini temsil etmek için en çok kullanılan enstrümandır ve büyük ozan geleneklerinin simgesidir; harp çalanların Kelt topraklarında dolaşarak tarihi sözel gelenekler yoluyla yansıtan epikleri söylediklerine inanılır. Kelt dans müziğinin aletleri de –kuzeyde İskoçya'dan Avrupa'nın Kelt kıyılarının en güneyinde bulunan İspanya'daki Galiçya ve Asturias'a kadar uzanarak– büyük ölçüde birlik sergiler. Kuramsal olarak, Kelt müziğinin, İskoçya'nın Highlands nefesli çalgıları ve İrlanda'nın *uilleann* nefesli çalgıları gibi, yerel anlamda çeşitlenmiş gayda kabilinden müzik aletlerinden yoksun olmaması gerekir.

İspanya Galiçyası'nın müzikal geleneklerini bütünleştirme çabaları İspanya'nın kuzeybatı bölgesinde gaydanın varlığını sürdürmesinde belirleyicidir ve Galiçya'nın gayda topluluklarını Kelt müzik festivallerine katılmak konusunda yüreklendirerek bu müzik aletinin varlığını pekiştirmiştir. Bizzat müzisyenleri ve Kelt müziği estetiğini de mit ile tarihi birleştiren etmenler olarak görmek gerekir. Müzisyenler bir yandan otantizmi öne çıkararak, öte yandan yeniden canlanış sayesinde otantizmi bilinçli bir yolla yeniden bağlamlaştırarak Kelt niteliği edinir.

Kelt müziği Avrupa'nın Kelt kıyılarını dünyaya bağlayan bir coğrafya boyunca yayılır ve bu yolla da bu coğrafyayı dünya müziği için bir bağlam haline dönüştürür. Kelt müzik üretiminin coğrafyasını yerel mekânlar tayin eder; örneğin, küçük müzik gruplarının halis İrlanda halk müziğine özgü bir "doğaçlama" [session] için bir araya geldiği pub ya da tavernalar. Bu coğrafyanın dış sınırları bir diasporanın tarihsel göçlerini temsil eder; bu diaspora kendi birliğini, örneğin 1990'larda tüm Kuzey Amerika'ya yayılan sayısız Kelt müziği festivalinde Kelt dünyasının dört bir yana dağılmış soydaşlarını bir araya topladığı müzikal etkilerin artması yoluyla kazanır. Yerel olanı müzik üretiminin diasporaya özgü mekânlarıyla bağlantılandırmak, halk müziğinin dünya müziği olarak yeniden yapılandırılmasına büyük katkı sağlayan coğrafya formlarıdır. Tarihsel açıdan bütün Avrupa Hıristiyanlığının hac yerleri içinde en eskilerinden biri olan ve İspanya'da yer alan Santiago de Compostela'ya yapılan hac –Aziz James'in buraya geldiği varsayılan yaklaşık 1. yüzyılda Santiago bilinen dünyanın sonu demekti– kentin Galiçya'daki en büyük kentlerden biri olması nedeniyle Kelt

çıkışlı anlamlar edindi. Bu da, eğretilemeli bir yolla, müzisyenlerin Kelt dininin ve müziğinin postmodern katışımına biçim vermek için Kelt kıyıları boyunca Santiago'ya yapılan hac yolculuğunu yinelemesine olanak sağladı.

Kelt müziğinin halk müziğinden dünya müziğine hayranlık verici bir yolla nasıl dönüştüğünü basitçe açıklamak olası değil. Ancak, halk ve dünya müziği unsurları arasındaki sinir uçlarını oluşturan –mitik ve tarihsel– sayısız gelenek uzantısının var olduğu ileri sürülebilir. Kimi repertuvar ve biçem temelli estetik tavırlar bir yana, Kelt müziği yapanlar ve hayranları Kelt müziğinin artık halk müziği olmadığı görüşüne kızacaktır. Onu savunanlara göre, Kelt müziği asla tek bir sese, biçeme ya da repertuvara indirgenemedi ve değişimi sürekli uyarladı. Avrupa'nın Batı kıyılarına çekilmeye zorlanan Kelt halkları, hem ortak değerlerine, hem de ticari mallardan müzikal emtiaya kadar her türlü şeyin değiş tokuşuna katılan ve bunu kıyı boyunca gerçekleştiren seyyahlar olarak ihraç kalemlerine bel bağladı. O halde, füzyon ve melezlik bir Kelt ses yapısının bu tür özelliklerini neden sustursun? Bu tür niteliklerin en güçlü olanı da kapsayıcılık olmuştur. Kelt izlerinin Kuzey Amerika bluegrass ya da country müziklerinde varlığını sürdürmesi, en az Afrika-Kelt müziklerini ya da "tekno Kelt" müziğini üreten küresel denemeler kadar, diasporadaki halk müziğinin esnekliğine tanıklık eder. Füzyon ve yeniden canlanma tarihsel açıdan bir alternatif oluşturmuş, otantizm ve deney arasındaki gidiş gelişler de açık biçimde Kelt olmayı sürdüren bir merkez çevresinde bütünleşmiştir. Bu merkezin özünü de, modern öncesi dünyada olduğu kadar postmodern dünyada da, halk müziği oluşturur.

Lomax ailesi ve Amerikan halk müziği araştırmacılığının soykütüğü

Nasıl ki halk müzisyenlerinin soykütükleri varsa, halk müziği araştırmacılarının da soykütüğü vardır. Bunlardan birinin diğerine göre modellenip modellenmediği yanıtsız bir soru; ancak, halk müziği incelemesinin müziğin bir nesilden bir başka nesle ve bir ailevi damardan diğerine aktarılmasına büyük değer verdiği de kesindir. Soykütüğü eğretilemeleri sözlü geleneği niteleyen söylemi doldurur (örneğin, Anglo-Amerikan halk şarkılarının "ezgi aileleri").* 20. yüzyılda Amerikan halk müziğinin derlenmesi, yayımlanması ve yayılmasında iki halk müzisyeni ve halk müziği araştırmacısı aile başat rol oynadı – bunlardan birinin başını Charles Seeger (bkz. I. Bölüm) çekiyordu, diğerindeyse John Lomax temel bir rol üstlenmişti; hızlı bir modernizasyonun yaşandığı bir yüzyılda halk müziğine geniş bir kamuoyu desteği sağlayan soykütüklerinin dinamiğini anlamak üzere Lomax'ları kısaca ele alacağız.

John Avery Lomax (1867-1948), Alan Lomax (1915-2002) ve Beth Lomax Hawes (1921-2009) tüm yaşamlarını halk müziği araştırmacılığının çeşitli dallarına adadılar. Beth Lomax Hawes on yılı aşkın bir süre boyunca (1941-52) halk müziğini yeniden canlandırmaya dönük ünlü Almanac Singers grubunun üyesi olsa da, Lomax ailesi halk

* Binlerce halk şarkısı ezgisi arasında birbiriyle ilişkili olanları belirlemek olasıdır; bu tür ezgiler sözlü gelenek ve topluca eğlenme yoluyla tek bir ezgiden türemiş gibi görünürler. Bu tür ilişkili ezgiler grubuna *ezgi ailesi* denir. (ç.n.)

müziğine genel olarak araştırmacı ve popülarist biçimde yaklaştı. Ailenin tümünün paylaştığı kuramsal bir inanç varsa, bu da halk müziğinin onu üretenlere ait olduğu ama daha geniş kitlelerle paylaşılması gerektiği ve böylece ana bağlantılarını halk müziğinin yayılmasının sağladığı bir kültür ağı oluşturacağı düşüncesidir. Lomax ailesi ideolojik açıdan liberal, kimi zaman açıkça radikaldi; ancak, halk müziğini desteklemeye istekli olan devlet kurumlarıyla çalışmaktan, hatta bu devlet kurumlarını yönetmekten asla kaçınmadılar. John Lomax 1933'te Kongre Kütüphanesi'nde Amerikan Halk Şarkıları Arşivi müdürü oldu; Beth Lomax Hawes da 1977 ile 1992 yılları arasında Sanat İçin Ulusal Yetenekler Halk Sanatları Programı'nın yöneticisiydi. Her şeyin ötesinde, bütün Lomax ailesi üyeleri halk müziğinin bir kaynak olduğuna ve onun kamusal doğasının da bu kaynağın ulusal kolektifin değerleriyle paylaşılması ve donatılması demek olduğuna inanıyordu.

Lomax'ların yayınları yerel anlamda Birleşik Devletler'de başlar ve ardından, 21. yüzyılın başlangıcında, gitgide küresel yönlerde genişleyen 20. yüzyıl tarihi için bir karşı ağırlık oluşturur. Halk müziğinin izleri üzerine yaptıkları sayısız derleme ve monografiyle, John Lomax'ın kovboy şarkılarını konu alan öncü incelemesiyle Amerikan batısında başlayan tarih, Afrika kökenli Amerikalıların ve ezilmişlerin sesi olan çeşitli ciltlerle devam eder ve küreselleşme kuramının habercisi sayılan daha geniş alanlara kayar. Lomax ailesinin projeleri her zaman öyle kapsamlıdır ki bazılarının –özellikle de Alan Lomax'ın "Dünya Halk ve İlkel Müzikleri Kütüphanesi" yoluyla ürettiği CD'ler– gelecekte uzun süre varlığını sürdüreceği varsayılır. Bir yüzyıl

boyunca halk müziği derlemenin ve yayımlamanın etkisi o kadar büyük ki bunu değerlendirmek güç. 1930'lardan itibaren Lomax yayınları blues türünün modern yorumlarının temelini oluşturdu ve büyük 'Amerikan' antolojileri de 1950'lerde halk müziğinin yeniden canlanışında birer kanon olarak iş gördü.

Halk müziğinin yerel, ulusal ya da uluslararası düzeyde bir tarihten söz edip etmediği Lomax'lar için bir tartışma konusu değildi. Söz ediyordu elbette – hiçbir nedenle olmasa bile, halk müziğine anlatısal bir güç kazandırma düşüncesiyle. Halk müziğinin kapsadığı güç, kudretli iradelerin gücüydü; Amerika'nın cevheri demek olan "sebatkâr insanlar için yapılmış gözüpek şarkıların" ya da baladların gücüydü. Lomax'lara göre, repertuvarlar artık moda olmaktan çıksa ya da geleneksel şarkıcılar tükense bile, halk müziğinin gücünü yitirmesi ya da bir tür gerilemenin peyda olması söz konusu bile değildi. Halk müziği bireye o anı yakalama, tarihte bir iz bırakma gücü vermek için vardı. Halk müziğinden, John ve Alan Lomax ile Beth Lomax Hawes'un taleplerinden daha fazlasını istemek olanaksız.

Polka Kuşağı: dünyada halk müziği için bir yer

Dünya müziği bir halk müziği olabilir mi? Kelt müziğine ilişkin yukarıdaki bölümün girişinde sorduğumuz soruya bakınca, bu soru, 21. yüzyılın başlarını idrak ettiğimiz dünya tarihi bir tarafa, bu bölümde ele alınan konu için bile bayağı sayılır. Halk müziğinin en iyimser ve ideolojik

açıdan en liberal derleyicileri ve uygulayıcıları bile halk müziğinin inişe geçmesinden dert yanmakta ve tehlikede olduğuna ilişkin endişelerini dile getirmektedir. Dünya müziğinin yaptığı patlama ve yayılması sonucunda, halk müziği, bir kez daha, liberal bir biçimde katkı verdiği egemen güçlerin kurbanı olmak üzere.

Ancak, polka, halk ve dünya müziği arasındaki ilişkiye dair farklı bir öykü anlatır. Polkanın uluslararası boyutlarda bir dans müziği olarak sahip olduğu girift nitelik, halk ve dünya müziği arasındaki ayrımları bulanıklaştırır ve uygun biçemsel ve kültürel kategorilerin sınıflandırma çabalarını boşa çıkarır. Bir bakıma, polka, Batı müziğinin halk müziği, kültürel müzik ve klasik müzik olarak girdiği her yerde vardır ve bu havayla dans edilir. Polkanın coğrafi açıdan yayıldığı merkez günümüzde Çek Cumhuriyeti'nin kuzey bölümü olduğu için, polka dansı Avusturya-Macaristan İmparatorluğu yoluyla yayıldı ve dünyanın geri kalanına da göçmenler, gezgin müzisyenler ve hatta daha sonraları Avrupalı sömürgecilerin salon müziğiyle aktarıldı. Eriştiği her yerde, polka müzisyenleri dansı evcilleştirdiler, yerel toplumsal işlevlere, grup yapılarına ve estetik parametrelere uyarladılar. Çalındığı her yerde, polka yerel bir nitelik edindi; dünyayı dolaştıktan sonra halk müziğinin sınırlarına döndü. Yeniden yerli ve yerel bir hal aldıktan sonra da polkanın halk müziği olarak işlevi hızla arttı. Yeni bir adla yeni bir kimlik üstlendi; kültürel değişim süreçlerinden geçti ve yeni değişkenler üretti. Diğer biçemleri etkileyip bunların yerel karakterini zenginleştirdi; her seferinde yeni dinleyiciler ve, daha da önemlisi, yeni dansçılar kazandı.

Polkanın hayranlık uyandırıcı esnekliği ve uyumluluğu, halk mahreçli niteliklerini tekrar öne çıkarmak konusundaki ısrarı tek bir biçimde açıklanamaz. Ancak, iki genel perspektif mevcuttur. İlk perspektif yukarıdan aşağıya doğru koşullanmıştır, çünkü polkanın çok etnili, çok kültürlü ve çok biçimli bir müzik olarak kapsayıcı niteliğine dikkat çeker. Bu perspektife göre, polka, bir dans formunun doğurduğu bir biçem –genellikle üçlü formlarda ikili ölçü (ABA'nın* değişik biçimleri)– olmaktan ziyade, müziklerin üzerinde kolektif kimliği ifade eden bir şemsiye gibi açılan bir kültür ve ses estetiğidir. Bu perspektifin savunucuları, farklı biçem ve repertuvarlarda polkadan daha fazla yer bulan "polka müziği" tanımının ağır bastığına işaret eder. Buna karşılık, polkaya aşağıdan yukarıya doğru yaklaşan perspektifler de vardır. Polka biçeminin merkezinde, performansa müzisyen, dansçı, dinleyici ya da genellikle bir meraklı olarak herkesin katılmasına izin veren belirli özellikler yer alır. Böylece, polka, müşterek müzik ya da halkın müziğidir ve bu niteliğiyle kolektif bilinci ifade eder.

Her iki perspektif de "Polka Kuşağı" olarak bilinen ve ABD'de Kuzey ve Güney Dakota ile Kanada'nın bozkır bölgelerinden doğunun etnik açıdan çeşitlenmiş kent merkezlerine kadar uzanan coğrafi oluşuma (Harita 2) ışık tutar. Polka Kuşağı, kültürel ve etnik çeşitliliğin bir düzgü haline geldiği, çok geniş bir coğrafi bölgeyi içerir. Müzikal biçemler Polka Kuşağı boyunca akıcı bir biçimde, noktadan noktaya ilerler ve biçemler de değiş tokuş ve

* Müzik çözümlemesinde üç bölmeli form. (ç.n.)

çapraz dölleme süreçleriyle bütünleşir. Bu süreçlere bazı etmenler de katılır. Müzikal ve etnik biçem bir araya gelerek bir yerde polkanın benzersiz karakterini ifade eder; örneğin, Eddie Blazonczyk gibi Polonya asıllı Amerikalıların ekisiyle gelişen Chicago polkası (*push style*) ya da Frankie Yankovic'in doğduğu yer olan Cleveland'ın akordeon ağırlıklı Slovenya biçemi.

Polka, ayrıca, her yerde, örneğin konserleri ve dansları destekleyen dans salonları ve toplumsal dernekler tarafından kurumsallaştırılır. Polka için toplumsal buluşma yerleri yerel, etnik kulüpler ve kiliseler ya da polka kulüplerinin kendileri olabilir; ya da bu yerler yerel olanı uluslararası sahneyle bağlantılandırabilir – örneğin, Uluslararası Polka Derneği'nin (IPA) etkinlikleri ve *The Polka News* gibi dergilerin ve gazetelerin sayfalarında ilan edilen etkinlikler yoluyla. Polka müziğinin tarihsel popülerliği –polka da aynı zamanda popüler müzik olan bir halk müziği olarak düşünülmelidir– yoğun bir dolayımlama etkinliğine dayanır. Bando parçaları ve müzik notaları yayımlayanlar, radyo istasyonları, yerel ve ulusal kayıt şirketleri polka müziğini tekrar tekrar üretir; etkinlik merkezlerini Polka Kuşağının belikli noktalarından uzaklaştırmadan polka müziğini uzak mesafelere yayar. Medya, popüler müziğin küreselleşmiş aracılığına koşut yol alma yetisi sayesinde etki sahibidir – örneğin, 1986'da, her sene verilen Grammy Ödülleri'ne polka kategorisini sokmayı başararak.

Son olarak, Polka Kuşağı kesinlikle Amerika'nın ortabatısı ve kuzeydoğusuyla ve komşu Kanada'nın etnik çeşitlilik gösteren bölgeleriyle sınırlı değildir. Dünya müziği çevrelerinde polka tarafından tanımlanmış başka coğrafi



Harita 2. Polka Kuşağı.

bölgeler de ortaya çıkmıştır; örneğin, çeşitli *conjunto* füzyonların polkayı özüne dokunmadan dönüştürdüğü Texas-Meksika sınır bölgeleri. 21. yüzyılın başında, Meksikalı göçmenlerle birlikte Polka Kuşağı kentleri genişlemekte ve yeni polka biçemleri de etnik gruplar ve emekçi sınıflar arasındaki yeni kozmopolit sınırlar boyunca şekillenmektedir.

Dünya müziği, halk müziğinin halk müziği gibi işlev gördüğü alanlardan biridir. Yerel, bölgesel ve küresel bileşenler tarafından şekillendirilen Polka Kuşağı gibi halk müziği alanlarını ya da Merkez Doğu Avrupa'nın vals-*Ländler* komplekslerini veya gazellerin Batı, Orta ve Güney Asya'nın İslami kültürlerindeki yayılımını inceleyerek küresel olanın yerel olanı nasıl yenilediğine tanıklık ediyoruz. Halk müziği ile dünya müziği arasındaki ilişkiyi anlamak, dünya müziğinin halk müziğini tüketen kültürel bir kör nokta ürettiği biçimindeki nosyondan kendimizi kurtarmaktan çok daha fazlasını gerektirebilir. Halk müziği ve dünya müziği, açık ki, birbirlerini ikmal eder; dünyanın bazı bölgelerinde birbirlerine bağımlı bile olabilirler. Halk müziğinin hem hayatta kalması hem de yeniden canlanması dünya müziğinin yayılmasından fayda sağladı ve bunun karşılığında da dünya müziği halk müziğine karşı kimsenin tahmin edemeyeceği kadar dost canlısı olduğunu kanıtladı.

V. Bölüm

ULUSLARIN MÜZİĞİ

Eurovision Şarkı Yarışması

Görünüşe bakılırsa, bir şarkının bir ulusu uluslararası kültür politikası sahnesinde gerçekten de temsil edip edemeyeceği her sene düzenlenen Eurovision Şarkı Yarışması'nın organizatörlerini, müzisyenlerini ve dinleyicilerini pek ilgilendirmiyor. Ortadaki bahis dünya müziğinin ulusal potansiyeline itibar etmeyecek kadar yüksek. 1956'dan bu yana her yıl düzenlenen Eurovision Şarkı Yarışması, Avrupa Yayın Birliği içindeki tüm üye ülkelerin yanı sıra, popüler müziğin pan-Avrupalı kültür politikalarıyla ittifak etmek için başkaca nedenleri olan ulusların temsilcilerini bir araya getiriyor. Eurovision Şarkı Yarışması'nın daha en başında, organizatörler, Soğuk Savaş'ın neden olduğu faylar boyunca kırılmış bir Avrupa'nın siyasal ikliminde birlik namına pek bir şey yokken, bu etkinliğin birliği destekleyeceği fikrini vurguladı. Yine de, yarışmanın siyasal idealizmi estetik bir ikilem yarattı: Bir popüler şarkı nasıl hem ulus ruhunu canlandırabilir ve hem de ulusçuluğun bütün izlerini bastırabi-

lir? Dünya müziği ile modern ulus devlet arasındaki ilişkiyi karmaşık kılan, küreselleşmiş müzik çevrelerinde gitgide yayılan bu sorudur.

Eurovision Şarkı Yarışması'na çıkan yol her yıl farklı bir yön izler. Katılımcı müzisyenler açısından, bu yol, yöresel ve bölgesel düzeyde, küçük festivallerin sahnelerinde ya da vaatkâr (ama donanımlı) şarkı yazarlarının elinden çıkmış eserlerin jüri tarafından ilk elemeye tabi tutulduğu bir dizi yarışma biçiminde başlar. Bir tarama ve eleme süreci bunu izler ve, sonuçta, genellikle de kışın ikinci yarısında, kazanan adaylar ulusal çapta yayımlanan bir yarışmada rekabet eder; bu yarışmada kazanan demokratik yollarla belirlenir ve ulusu temsil etme görevini üstlenir. Eurovision Şarkı Yarışması tüm Avrupa'yı içine alır; yayın, bir önceki yılın kazanan ülkesindeki büyük bir salonda, her Mayıs ayının bir Cumartesi gecesi gerçekleşir. Ulusal yayın birikiminin kendine çizdiği yol yarışmanın kamusal yol haritası üzerinde pek göze çarpmaz; ancak, belirli bir tarihsel anda, Avrupa'nın birliğinin izleyeceği yönü belirleyecek olan bunlardır. En yukarıda ulusal yayın ağları, yayını ve kazananın belirleneceği telefonla oy verme işlemini yöneten Avrupa Yayın Birliği üyeleri yer alır.

İcracılar yarışma gecesine aylar süren abartılı tanıtım ve lobi etkinlikleri sonunda varır; bu süre içinde yarışan parçalar kıtanın dört bir yanında sayısız kez yayımlanmış, son sözü söyleyecek olan ve dünya müziğine aşina Avrupalı yurttaşlara çok önceden bir karar verme fırsatı tanınmıştır. Sonunda, yayının yapıldığı Cumartesi gecesi –Avrupa ve Eurovision için 'primetime' anı– bir dizi performans sahnelenir; bunların her biri dinleyicilerin ulusal temsilci-

leri daha iyi tanıma fırsatını edinmesi için tasarlanmıştır. Gecenin sonunda yapılan oylamada ulusal jüriler birbiri ardına kendi uluslarının oylarını telefon yoluyla bildirir. Oylar hesaplanır ve yeni bir Eurovision galibi seçilir.

Eurovision Şarkı Yarışması uluslararası düzeydeki tek ve en büyük popüler şarkı yarışmasıdır. Avrupa'yla sınırlı olsa da, ne kadar geniş anlamda tanımlanırsa tanımlansın, yarışmanın başka hiçbir bölgesel rakibi yok; bu da yarışmayı bir tür popüler şarkı olimpiyatı olarak görmeye olanak sağlıyor. Yarım yüzyılı aşan tarihi boyunca, yarışma, Avrupa'nın uluslararası sınırlarını hep zorladı; Soğuk Savaş sırasında Doğu Avrupalı izleyicileri (nadiren karşılık alsa da) cezbetmeye çalıştı, yarışma sahnesi Avrupa'nın kültürel siyasetine koşut siyasetler güden Akdenizli uluslara açıldı ve çeşitli ırkların ve etnik niteliklerin bütünleştirilmesine çaba gösterildi; örneğin, Fransa, Karayipler'deki *départment*larından, başka deyişle, yarı sömürgelerinden yarışmacılarla katıldı.

Dolayısıyla, Avrupa'nın yarışma tarafından çizilen müzikal ve siyasal haritası sürekli değişiklik gösterir. Ancak, kazananların ve buna bağlı olarak ulusal müziğin kamusal profilinin nasıl değiştiği ise tamamen farklı bir konu. Şarkıların yarışmaya katılmasına ilişkin kurallar ve yapı hemen her yıl değişiklik göstermekte. Uzun yıllar, şarkılar bir ulusun uluslararası sayılmayan kendi dilinde icra edilemiyordu; bu nedenle de kazanan şarkıların çoğu ya İngilizce ya da Fransızcaydı ve İngilizce ve Fransızca konuşulan ulusların en çok kazananlar olmasının (yarışmanın ilk 45 yılı içinde 30 kere) bir nedeni de buydu. Bazen kurallar yüzeysel anlamda daha az inciticidir; örneğin, yarışmanın ilk yıllarında, sahne gerisinde vokalist şarkıcıların bulunması ya

yasaktı ya da hoş karşılanmıyordu. Yarışmayı kazanmayı başaramayan en büyük uluslararası hit –1958'de Domenico Modugno'nun "Volare"si– bu kısıtlamadan ötürü hak ettiği yeri bulamadı. Sürekli değişen mevzuat bir yana, kazanan parçalar müzikal açıdan birbirlerine benzeme eğilimindedir. Yapısal açıdan, birçok parçada standart bir koşuk ve nakarat alterasyonu görülür; bunu bir "sekizlik nota" vurgular ve bu vurgu anında da şarkı gitgide daha ilginç bir hal alır. Şarkının yarışmada temsil ettiği ulusla müzikal bir ilintisi olması zorunluluğu bulunmaz. 2001 yılının birincisi olan Estonya'dan "Everybody"de (Tanal Padar, Dave Benton ve 2XL) bir Karayip dans salonu ses örgüsü, tekrara dayalı sözler ve Amerika'nın güneyine has sözsüz nidalar kullanıldı. Metinler de genellikle yüzeysel anlamda zararsızdır; bu da anlamsız hecelerin sık kullanımıyla sonuçlanır (bu noktada, okuyucuya "Volare"nin ünlü nakarat bölümündeki "Volare, voo ho; cantare, voo ho ho ho" örnek verilebilir).

İyi de, ulus bu işin neresinde? Ya da daha iyi bir soru şu olabilir: ulus nedir? Bu sorulara yanıtlar önerebilmek için öncelikle bazı kazananları ve kaybedenleri ele almamız gerekiyor. Uluslararası alanda ün kazanan iki Eurovision galibi ABBA (1974) ve Céline Dion (1988) oldu. ABBA'nın kazanan parçası "Waterloo", 1970'lerin ortasında geçerlilik kazanan şarkı modeline kusursuz biçimde uygundu: İngilizce konuşulan ülkelerin pop listelerinde de zahmetsizce yükselen bir rock formu. Kanadalı Céline Dion 1988 yılında İsviçre adına "Ne partez pas sans moi" adlı şarkıyla yarıştı; bu şarkı, biçemsel açıdan, Dion'un meslek yaşantısının büyük bölümünde kullanacağı Kelt tadındaki repertuvara temelleniyordu (ve Kelt diasporasını da –örneğin

Titanic filmiyle– kurgusallaştırıp temellük ediyordu). Yine de, Dion açısından, Quebec'teki ulusçu arzuların bir simgesi biçiminde yorumlanabilen Fransız dilindeki bu İsviçre şarkısında ulusal meseleler saklıydı.

O halde, kimin ulusu? Tarihsel anlamda, Eurovision Şarkı Yarışması'nın en rekabetçi katılımcıları arasında yer alan İsrailliler açısından, yanıtlar olmasa bile, soru hayli açık. Eurovision Şarkı Yarışması'nı kazanmak İsraillilere dünya siyaset sahnesinde Batı özünlü yanlarını ortaya koyma olanağı veriyor. Bu nedenle de İsrail'de yarışma akşamı yaşamın tam anlamıyla durması ve İsrail CD pazarlarının bir zamanların ve müstakbel Eurovision birincilerinin derlemeleriyle dolup taşması hiç de şaşırtıcı değil. Avrupa ile coğrafi açıdan bir bağı bulunmayan İsrail, müzikal açıdan dünya ritmine yakından bağlı. Buna, 1983'te "Chai" adlı parçasıyla birinciliği kıl payı kaçıran ve yarışmadan İsrail'in en ünlü uluslararası yıldızı olarak çıkmayı başaran Ofra Haza tanıklık etmekte. "Chai" ile Haza kariyerini İsrail popüler müziğinin Doğulu yönünü (*mizrakhiut*) vurgulayan Yemenli Yahudi müzisyenlerin geleneğinden çok ilerilere taşıdı; 1990'ların sonlarında bu yönelimi de değiştirerek Yemen Yahudi geleneklerini yeniden müziğine katmaya başladı ve 2000 yılındaki zamansız ölümüne kadar da bunu sürdürdü.

Bir Eurovision şarkısı bir ulus için ne tür bir uzam yaratır? Dikkate değer birkaç adet oldukça siyasallaşmış ulusal uzamdan söz edilebilir; örneğin, Kadife Devrim'in gerçekleştirildiği 1989'da yarışmaya katılan birkaç Doğu Avrupa ulusundan biri olan Yugoslavya, Riva'nın "Rock Me" adlı parçasıyla temsil edildi ve böylece Eurovision'da oy kullananlara Doğu Avrupa'yı sallayan siyasal ayaklan-

maya dair kamuya açık bir yorumda bulunma fırsatı verdi. Eurovision Şarkı Yarışması'nın ulusları, birkaç istisnayla, tekkültürlü olmuştur; bunun nedeni de çokkültürlülüğün öncelikle yarışan ulusun kendi kimliği hakkında bir beyan olmasının gerekmesidir. Yarışmada, yavaş da olsa, değişiklikler yaşanıyor; çokkültürlü ulusların da kabul görmeye başladığına ilişkin kanıtlar var. Örneğin, 1999'da Kudüs'te yapılan yarışmaya Almanya adına katılan Türk asıllı Alman şarkıcı Sürpriz, bu ülkenin Türk işçileri de içine alan çok yönlü işgücünün tanınması anlamını taşıyordu. Sürpriz, Alman çocuk oyunu *Reise nach Jerusalem* üzerine kurulmuş "Kudüs'e Seyahat" adlı şarkısıyla ikinci oldu. Şarkının birçok çeşitlemesinde, Sürpriz, farklı dilleri (Türkçe, Almanca, İbranice ve İngilizce), hem seküler hem de dinsel simgeleri, Alman çocuk oyunundaki sandalye kapmacayı, kendileri için yarıştığı Hıristiyanları, ev sahibi Yahudilerin kutsal bir kente hacca gidişlerini ve kendi ataları olan Türkiye Müslümanlarını harmanladı. "Kudüs'e Seyahat" bir Eurovision yarışmasının pek çok özelliğini taşıyordu, ama bu şarkı –galip gelmekten çok– Eurovision Şarkı Yarışması'nın üzerine kurulduğu ulusal soruları yeniden sorgulamak üzere üretilmişti. Bu tür soruların karmaşık olduğu ve dünya müziğinin –bir ulusun uluslararası imajı için işe koşulduğunda bile– ulustan ya da ulusçuluktan kolayca koparılamayacağı gerçeği konusunda sahte bir tavır takınmadı.

Şarkı söyleyen ulus

Her bir, her, hepsi, bütün. Müziğin bir halkı bir ulusa bağlama gücü bu sözcüklerin kapsayıcılığında yatar. Her

ulus kendi müziğini keşfedip derlemeye çabalar. Ulusun her bir yurttaşı şarkının taşıdığı kültürel kalıttan zevk alır. Dünyanın bütün ulusları ulusal müziklerini uluslararası sahneye çıkararak müziğin evrenselliğini kutlar. Bireysel müzikal kimliklerden dünya müziğine giden yol ulusun içinden geçer; yerelin ötesindeki kültürel ve tarihsel kesişme noktaları küresele açılır. Ulusun kesişme noktalarında engellerin baş göstermesi de dünya müziği coğrafyasının bir parçasıdır; zira ulus bu her şeyi içeren niteleyicilerin gücünü kabullenirken aynı zamanda dışlayıcı atıfların baskısına boyun eğer. Bir ulusun bütün bireylerinin bütün şarkılara erişmesi olanaklı değildir. Her bir etnik grup kendi müziğini bütün bir ulusun müziğine tercih edebilir. Ulusun kesişme noktalarındaki konumu, çoğu zaman, en az övüldüğü kadar sorunludur da.

Ama ulus yine de o kesişme noktalarındadır. Aslında, dünya müziği için ulustan daha yaygın bir simge ve im olamaz. Dünya müziğinin ulusal müzik olarak incelenmesi ulusun kendisi kadar eskidir; daha doğrusu, ulusçuluk kadar eskidir. Johann Gottfried Herder (bkz. II. Bölüm) ilk kez dünya müziğini betimlemek için bir söz dağarı oluşturduğunda ulusal kavramlardan güç aldı. Herder'in söz dağarı eleştireldi, çünkü dünya müziğini yazıya dökme sürecini tesis etti, yazıyı kullanarak dünya müziğini sözel bir olgu olmaktan çıkarıp bir ulusal müziğe dönüştürdü. Müziği yazıya dökme süreçleri 21. yüzyılın başında teknik açıdan çok daha incelikli bir hal almış olabilir, ama ulusa dünya müzik haritası üzerindeki en tutarlı uzam olma ayrıcalığını vermeyi sürdürüyorlar. Küresel müziğe dair en yaygın özet metinlerden sayılan *Rough Guides*, ulusu kendi

düzenleyici ilkesi olarak ele alır; okuyucu sayfaları çevirip bir ulustan diğerine geçerek dünya kayıt endüstrisinde bir tur yapar (bkz. VII. Bölüm). Yüzyılımızın başlangıcında müzikbilimsel ve etno-müzikbilimsel başvuru eserleri –örneğin, 10 ciltlik *Garland Encyclopedia of World Music* ya da *New Grove Dictionary of Music and Musicians*– dünya müziğinin anlaşılmasına yarayan araştırma gereçlerini çoğaltır, kavramsal kategoriler ekleyebilir ama ulusu bir tarafa bırakmayı kararlılıkla reddeder.

Ulusçuluğun gitgide menfur bir sözcük halini aldığı bir dönemde bile, dünya müziği çalışmalarında, ulus, yaşamın varlıkbilimsel bir gerçeğidir. Ulusçuluk, çoğu zaman, elbette, ulusal müziğin hiç de yumuşak olmayan karnı olabilir. İster olumlu ister olumsuz biçimde yorumlansın, ulusçuluk, ulusal müziğin dışlayıcılığını artırır. Ulusu bir bütün olarak temsil etmekten ve herkesin yararına olacak amaçlara hizmet etmekten ziyade, ulusçu müzik, belki de, sınırlayıcı bir ideolojik değer dizisini yaymak ya da hükmü elinde tutan bir etnik grubu ya da elit bir oligarşiyi yüceltmek gibi daha özgül işlevler üstlenir. Müzik, ulusun geçmişini korumak ve böylece ulusun bugününün tarihini yazmak yoluyla ulusu temsil eder. Ulusu koruma edimine, icra ve öğretileri ulusal müzik geleneklerini yok olmaktan kurtardığı için desteklenen müzisyenlerin Japonya ve Güney Kore'de "ulusal servet" sayılmasında tanıklık ediyoruz. Ulusçu özelliklerle bezeli ulusal müzikler bir ulusu savaşa sürükleyebilir ya da bir başkasına ait toprak ve tarih üzerinde hak savında bulunabilir. Ulusal müzik derlemelerine ulusçu duyguları katmak yoluyla, araştırmacılar ve hükümet yetkilileri, ulusun kimi sakinlerine *ipso facto*

yer açarken diğerlerini yerinden etmektedir. Ulusçuluğun karanlık yüzü, ulusun dünya müziğinde var olmaya ayak diremesine dair açıklamalar da sunar.

Ulusal müziği şekillendiren bir tek ulus değildir. İcra edilebilirliğinden ötürü müzik de ulusu güçlü bir biçimde şekillendirebilir. Müziğin bu gücünü açıklamak için, Benedict Anderson, dört bir yandan gelen insanların bir müziğin icrası sırasında paylaştığı sesçil bir an anlamında "sesbirliği" (*unisonance*) terimini icat etmiştir. Anderson'ın sesbirliği nosyonundaki can alıcı nokta, her bir şarkıcının diğerleriyle birlikte ulus çapında ne ölçüde büyük bir şeye iştirak ettiğinin tam olarak ayırdında olmayabileceğidir. Bu an bir devlet töreninde ulusal marş söylenirken vuku bulabilir. Anderson'ın ulusçulukla ilgili örneklerine, herkesi (örneğin, çeşitli toplu taşıma araçlarındaki yolcuları) hep bir ağızdan şarkı söylemeye teşvik eden bir etkiye sahip devlet yayın şebekelerinin yayımladığı Eurovision şarkılarını ekleyebiliriz. Sesbirliği ulusal müzikleri tanımlayan atıfları etkili bir biçimde birbirine bağlar ve "her bir" kişinin "bütün" ulusun müziğini diğer "her" yurttaşla birlikte söylemesini sağlar.

Ulus, şarkı söyleyen bir ulus olarak birleşir. Müzik yapmanın müşterek deneyimi, Michael Herzfeld'in ulus devletin "toplumsal şiirselliği" diye tanımladığı bir kültürel yakınlık duygusu yaratır. Kültürel yakınlığa eklenen yalnızca bir müzik türü ya da repertuvarı (örneğin, halk müziği) değil, kesinlikle bütün türlerdir: popüler, dinsel ve klasik müzik, vokal ve enstrümantal müzik, çok saygın tarihsel repertuvarlar ve yeni yaratılmış hit parçalar. Ulus, kendisinin saydığı müzikal biçemlerin icrasında birleştiğinde, şu ya da bu kesiti dışarıda bırakabilen repertuvarlar arasın-

daki engelleri yıkar. Bu nedenlerle, halk şarkısı senfonik şiirlere girmenin bir yolunu bulur ve dinsel şarkılar ulusal marşlar haline gelir. Ulusun müziği kültürel seferberliği, paylaşılan deneyimler etrafında kenetlenmeyi güdüler.

Sesbirliği ve kültürel yakınlık gibi terimlerin de gösterdiği gibi, ulusal müzik aynı zamanda temel olarak kolektiftir. Koroların tartışılmaz biçimde ulusçuluğu yansıtan bir müzik icra etmeyi genellikle kendilerine iş edinmeleri şaşırtıcı değildir. Örneğin, Gal koroları, uzunca bir süredir iradi biçimde Gal olmaya dikkat çeken repertuvarlara ve konser uygulamalarına sahip. Koro halinde şarkı söylemek Gal dilinin kullanımı için tutarlı bir kamuya açık gösteri fırsatı sunuyor. Endüstri işçileri ve entelektüellere de aralarında yer veren Gal koroları, toplu bir halde, Gal nüfusunun karma bir kesimini temsil eder. Ayrıca, mevsimleri ve yıllık döngüyü ritüelleştiren festivaller ve yarışmalar dizisi ayrıksı Gal nitelikleri gerektirir; bu nitelikler Gal-Amerikan kimliğin korunması –ve sergilenmesi– için Gal korolarının temel araç olduğu Birleşik Devletler'deki diaspora gibi Gal topluluklarına kadar uzanır.

Koral hareketler ulusu şekillendirse de, bu, yalnızca ulusu temsil etmek meselesi değildir. Ulusu harekete geçmeye sevk edebilirler – ulusçu gerilimin yüksek olduğu anlarda ederler de. Baltık devletleri Estonya, Letonya ve Litvanya'nın eski Sovyetler Birliği'nden bağımsızlıklarını kazanmalarına giden ve bunu izleyen yıllarda, koro müziği –hem simgesel hem de fiziksel anlamda– siyasal eylemin sahnelenmesinde görünür bir rol oynadı. Baltık koro hareketleri öylesine güçlüydü ki sık sık "şarkı söyleyen devrimler" olarak betimlenirler. Ulusal tarih, ulusal mitle

kesişerek, korolara devrimin güçlerini billurlaştırma kudreti verir. Şarkı festivallerine ilişkin açıklamalar durumu abartabilir, ama sesbirliği tarafından ateşlenmiş devrimci toplumsal bir şiirsellik hakkında söyledikleri gözardı edilemez. Kadife Devrim sonrasının Doğu Avrupası'na ait, yaygın biçimde dolaşımdaki bir dünya müziği CD'sinin betimlenişi her açıdan tipiktir:

> 20.000 Estonyalıyı şarkı söylerken dinliyorsunuz. Her yıl Estonya, Letonya ve Litvanya'da şarkı festivalleri düzenlenir. Sonuç devasa boyutlardadır: Tallinn'deki festivalde Estonya nüfusunun dörtte birinin hazır bulunduğu biliniyor. Dinleyiciler de sık sık şarkıya katılır, dörtlü uyum oluşturarak şarkı söyler, koroyu binlerce kişiyle genişletir.
> (*Unblocked*, 1997, CD 1, parça 12 için notlar)

Ulusun harekete geçirilmesi aynı zamanda koronun hareket halinde olmasına bağlıdır. Ulusal koroların en belirgin özelliklerinden biri turneye çıkmaları ve yarışmalara katılmalarıdır. Ulusçuluğun koral "hareketler" üretmesi rastlantı değildir. Yarışmalar sayesinde korolar diğer korolarla birleşerek müzikal kaynaklarını yeniler ve kendileri gibi düşünen koro üyeleriyle ulusun kültürel çalışmalarına katılır. Yeni Avrupa'da koral hareketin hareket halinde olması, aynı zamanda, bir ulusa sahip olmayan etnik ve ulusal toplulukların amaçlarına hizmet eder. Örneğin, Almanya'daki Türk işçiler sık sık korolar için düzenlenmiş repertuvarlarla halk konserleri verirler; oysa, koro müziği Türkiye'de bir gelenek değildir. 1990'ların başlarından beri Avrupa'da koral bir Yahudi hareketi genellikle bir sinagogun ya da Yahudi

toplum dernekleri konfederasyonunun çevresinde gelişti. Yahudi koroları görünür ve hareket halinde olmalarından ötürü dikkate değerdir; üstelik bolca seyahat ederler – Yahudi yaşamının Soykırım tarafından yok edildiği kozmopolit merkezler arasında tarihsel bağlantıları yeniden oluştururlar. Yeni Almanya'nın Türk koroları ile Yeni Avrupa'nın Yahudi koroları ulusu harekete geçirme girişimleri değildir. Bunun yerine, bu korolar, ulusçuluğun hem kapsayıcı hem de dışlayıcı yönünü farklı bir biçimde yansıtır ve bizlere ulusları olmayan halkların koro müziğinin de ulusun şekillenmesine büyük oranda katkı sağladığını anımsatır.

Dana International: sınırları olmayan ulusal müzik

> Biz iki ulus olup çıktık ve, evet, doğru, birçok insana göre ben özgürlüğü, demokrasiyi ve bireylerin dilediği gibi yaşama hakkını temsil ediyorum.
>
> (Dana International, Ocak 1998, Eurovision Şarkı Yarışması'nda İsrail'i temsil etmek için seçildiğinde yaptığı konuşmadan)

9 Mayıs 1998'de, İsrail'i temsil eden parça, o yıl İngiltere'nin Birmingham kentinden yayımlanan Eurovision Şarkı Yarışması'nda birinci oldu. "Diva" adındaki şarkıyı, Yemen ve Sefarad Yahudisi mirasının karışımı kendisini İsraillilerin çok yakından tanıdığı bir popüler şarkıcı neslinin bir parçası yapan Dana International seslendirdi. Bu popüler şarkıcı nesli 1930'lu ve 1940'lı yıllarda Beracha

Zephira ile başladı ve yakın zamanlarda da Dana gibi İsrail'i 1983'te Eurovision Şarkı Yarışması'nda başarıyla temsil eden ama, Dana'nın aksine, zafere ulaşamayan Ofra Haza tarafından temsil edildi. Ama zaman değişmişti ve Dana International'ın *musica mizrakhit*'i (doğu müziği) popülerleştiren diğer İsrailli yıldızlardan oldukça farklı bir ulusal imajı vardı.

Bir yandan, Dana belirgin düzeyde yurtseverdi ve yalnızca İsrail'i temsil etmeyi değil, İsrail adına kazanmayı da çok istediğini açıkça gösteriyordu. Öte yandan, Dana ünlü bir transseksüeldi ve bu kompleks cinselliğini sergilemekte de cömertti. Ortodoks ve ultra-ortodoks bir dindar nüfusun ulusal güce olağanüstü düzeyde hükmettiği dindar bir devlette, kişi, cinselliğin çoklu biçimlerini içeren bir imajın –özellikle de en yaygın dünya müzik yarışması sahnesinde– hoş karşılanmayacağını düşünebilir. Bir erkek olarak doğan ama yaşamını bir kadın olarak sürdüren, Müslüman ülkelerde Arapça ve İbranice şarkılar söyleyerek Sa'ida Sultan adıyla ünlenen, Tel Aviv kulüplerinde çalıştığı günlerde söylediği acıklı aşk şarkılarındaki belli belirsiz eşcinsel imaları ve yakın tarihli tekno kayıtlarındaki açıkça çokcinsiyetli vurgularıyla bilinen Dana International uluslararası arenada ulusun tam desteğini aldı. Eurovision Şarkı Yarışması'na gelene kadar da tüm ulusa kendisini kabul ettirmeyi başarmıştı.

Hem evrensel açıdan kültürel bir varlık olarak hem de Ortadoğu'da siyasal bir devlet olarak, ulus, Dana International'ın müziğiyle birçok kimlik edinmekte. Dana'nın şarkılarını bütünleştiren biçemsel ve metinsel bir izlek varsa, bu da çoklu biçimleriyle ulustur. Şarkının

başlığı olan "Diva" birçok kimliğe sahip, çünkü "hayatı içine alacak kadar büyük" ve birçok ünlü kadının yaşamında da vaki – Meryem, Victoria, Aphrodite. Kendi adını taşıyan ve 1993 tarihli aynı adlı CD'nin iki versiyonunda da yer alan "Dana International" parçasında, Dana, kimliğini Suudi Arabistan'dan Monaco, Paris ve Meksika'ya, oradan da yolculuğun son durağı olan Tel Aviv'e giden bir dünya gezgini olarak kalıba döker. Şarkı birçok kimliğin olanaklı olduğu ulusu olumlar ve Dana da techno-beat ve bir *takht* grubu kullanan enstrümantal geçişleri harmanlayarak geleneksel Arap müziğini (*mūsīqā al-'arabiyyah*) ulus temelinde haritalandırma savını güçlendirir. Dana'nın şarkıları ulusu bütünleştirir, her zaman için İsrail'in geçmişinin çoklu tarihlerini ve bugününün çoklu kimliklerini oluşturmuş olan unsurları örnekler. Böyle yaparak, Dana'nın kendi dünya müziği fikrindeki ulusal bir mevcudiyeti inkâr etmek yerine onaylar. 1998 Eurovision Şarkı Yarışması'ndaki zaferi bu fikri açıkça onayladı.

Ulusal marşlar

DONANMA BAKANLIĞI,

Washington, 18 Ekim 1889.

ÖZEL EMİR:

Birleşik Devletler Deniz Birlikleri Bandosu Bando Şefi John Philip Sousa, bakanlığın kullanımı için bütün ulus-

ların ulusal ve yurtsever parçalarını derlemekle görevlendirilmiştir.

B. F. TRACY, Donanma Bakanı.
(Sousa, 1890: xi içinde alıntılanan bir epigraf)

Popüler kültür bilinçaltımızın en derin düzeylerinden birinde hepimiz ulusal marşlarla ilgili ortak bir anıyı paylaşırız: dört yılda bir düzenlenen Olimpiyat Oyunlarındaki madalya törenleri. Bu törende, uluslararası medyanın gözleri önündeki platformda, madalya kazananlar bir yandan gözyaşlarını engellemeye çalışırken bir yandan da ulusal marşlarını söylemeye çabalarlar. Bu anlar genellikle zihinlerde kalıcıdır; ulusal marşlar da öyle. Dünya uluslarının müzikal metinlerinden haberdar olanlar için Olimpiyat madalya törenlerinin en akılda kalıcı müzikal yönü, çok sık olmasa da, yanlış marşın çalınması olsa gerek.

Gerçekten de dinleyen birileri, gerçekten de önemseyen birileri var mıdır? Bu sorulara yanıt verebilmek için, bu bölümde ele alınan dünya müzikleri arasında en yaygın olanına, ulusal marşlara geçiyorum. Ulus oluşturma tarihinde, ulusal marşları gerçekten de çok önemseyen pek çok insan oldu. Birçok marş uzun bir tarihe sahiptir; birçok ulus, birçok ulusal buhran anında ulusal marşlarını seçerek ve terk ederek, yenileyerek ve yeniden besteleyerek tarihlerini hayret verici yollardan yazdı. New York'taki Dünya Ticaret Merkezi ile Pentagon'a 11 Eylül 2001'de yapılan saldırılar sonrasında Amerikan ulusal marşı "The Star Spangled Banner" her kamusal etkinlikten önce ça-

lınmaya başladı – yalnızca anma törenlerinde ve sıradan spor karşılaşmalarında değil, aynı zamanda birçok orkestranın konserinde, hatta yurtdışı turnelerinde. Ulusal marş ciddi iştir ve bu nedenle de bir ulusun özünü sergilemeye adanmış en vakur anlarda icra edilir.

Ulusal marşları dinlememiz bir yana, marşları işittiğimizde bile bir ikilemle karşı karşıya kalırız: Hepsi de kulağa aynı gelir, öyle değil mi? Yurtsever gururun ön plana çıktığı anlarda, bir ulusun kimliğinin söz konusu olduğu durumlarda, insan bazı çarpıcı farklılıklar olmasını beklemez mi? İşin daha da çarpıcı yönü, Afrika ve Asya'nın sömürge sonrası dönemdeki uluslarının yakın zamanlarda yaratılmış (ya da seçilmiş) ulusal marşları yüzyıllardır kullanılan marşlardan görünüşte hiçbir fark içermez. Konuyu daha karışık bir hale getirmek ister gibi, bazı marşlar farklı uluslara ait olsalar da aslında aynı marşlardır; bazıları da başka marşların melodik motiflerinden ve sözlerinden alınmadır. Sanki birileri bilinçli bir şekilde ulusal marşların, bir düzeyde, aynı olması *gerektiğine* karar vermiş gibidir.

Eğer, örneğin, ulusal marşların tarihlerinin izleri sürülecek olursa, birçoğunun varlıkları için bir güdü olan kopuş ve buhran dönemlerinde vücuda geldiği görülür. Rodezya 1965'te Büyük Britanya'dan bağımsızlığını ilan ettiğinde, doğal olarak, "God Save the Queen" terk edildi ve hemen ardından Beethoven/Schiller'in "Neşeye Övgü" adlı uluslararası yapıtından esinlenildi; Zimbabwe ise, bağımsızlığı üzerinden on yıldan fazla bir süre geçtikten sonra, nihayet 1994'te "Yumi i glat blong talem se" adlı parçayı benimsedi. Ulusal marşların kulağa aynı gelmesinin hem metinsel hem de bağlamsal nedenleri vardır.

Birincisi, birçok yeni marş daha önce var olan marşlara, hatta yeni bir marşın yaratılmasında bir geçiş evresi olması amaçlanan marşlara dayanır. En bilinen modeller İngiltere'den "God Save the Queen", Fransa'dan "La marseillaise" ve Franz Joseph Haydn'dan "Kaiserhymne"dir (Birinci Dünya Savaşı'na kadar Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nun ve 1922'den beri de Almanya'nın ulusal marşı). Uluslararası marşlar da (bkz. bu bölümün sonları) ulusal marşlar için model oluşturdu, özellikle de "Internationale" ve Beethoven'ın *Dokuzuncu Senfonisi*'nin final bölümü. İkincisi, marşlar farklı türlere (örneğin ilahiler, marşlar ya da fanfar ezgileri) ait olsalar da, icra uygulamaları büyük ölçüde türdeş olma eğilimindedir; örneğin, ulusal marşları kurumla çalan bir nefesli çalgılar topluluğu için yazmak gibi. Üçüncüsü, marşlar birbirlerine çok benzeyen devlet törenlerinde ya da spor olaylarında, tiyatro ya da sinemada, ya da ulusal ve uluslararası radyo ve televizyon yayınlarını tanınır kılmak amacıyla çalındıkları için kulağa aynı gelirler. Son olarak, Malcolm Boyd'un cesurca dile getirdiği şu estetik mesele: Marşların hem metinleri hem de melodileri evrensel düzeyde ilginçlikten uzaktır.

Ulusal marşların tarihleri ulusçuluğa koşut seyreder ve bir dizi tarihyazımsal evre biçiminde gelişir: Bu evreler 18. yüzyılda Aydınlanma ile başlar, 19. yüzyılda romantik ulusçulukla (özellikle de Avrupa ve Latin Amerika'da) ve İkinci Dünya Savaşı'na kadar da sömürgeci yayılmacılıkla devam eder; 20. yüzyılın ortalarından günümüze kadar da sömürgecilik sonrası evre izlenir. Bu evrelerin her birinde ulusal marş farklı bir anlam taşıdı ve ulusları farklı yollardan simgelemek için üretildi. Tipik olarak

–ulusal marşlar için çok kullanılan "tipik" sözcüğünden ötürü bunu burada yineliyorum– en eski ulusal marşlar halk şarkılarına has bazı ses ve işlevler içeriyordu. Orta evrede, ulusal marşlar dinsel ve askeri biçimlere öykündü. Sömürgecilik sonrası aşamada, ulusal marşlar, karakteristik olarak modern bir ulusun tarihini, hem uzun süremini (*longue durée*) hem de yakın tarihli mücadelelerini vücuda getirmeye çalıştı.

Ulusal marşlar, bir ulus bir ezgi yoluyla sese kavuştuğu zaman birbirini yakınsayan çoklu anlamları anıştıran iki farklı yolla zuhur etti. Bunların ilki, yüzeysel açıdan bize en aşina görünenidir: Bir ulus bir ezgi yoluyla ulus olma rüştünü ilan etmeye karar verir ve bir besteciyi ya da kimi zaman bir söz yazarını bu işe memur eder. Ulusal marşların o lahza yaygın kabul görmeyeceklerini tahmin edebilsek de, ortaya çıkan eserin kıyasıya tartışmaların, sıklıkla yadsınan deneylerin, nihayet kötünün iyisi sayılabilecek bir gönül rızasının sonucu olduğunu var saymamız gerekmez. Sorunun bir nedeni, bir ulusal marş teşkil etmeye çalışan grubun eğilimlerinin müzikal olmaktan ziyade ideolojik olmasıdır; daha müzikal eğilimli öneriler ideolojik bir doğruluk içermedikleri için reddedilebilir.

Ulusal marşların vücuda gelmesini sağlayan bir diğer yol, ulusal olanın bazı tanımlayıcı niteliklerini karşıladığı var sayılmış her şeyi yutan dev bir elektrikli süpürgeyle karşılaştırılabilir. Bu yaklaşımı, çoğu zaman bütün olarak ulusu temsil eden antoloji ya da repertuvarları üretmekle işe başlamasından tanırız. Bu tür antolojilerde "bizim" ulusal melodilerimiz genellikle "onlarınki" ile karışır ve ben ile ötekini karşılıklı bir biçemsel sınır tayinine tabi tutar.

Örneğin, 1854'te, İmparator Franz Joseph ile yapacağı evliliğin şerefine, Avusturya-Macaristan İmparatoriçesi Elisabeth'e imparatorluğun "ulusal melodileri"nin derlemesi niteliğinde, Doğu Avrupa'nın karmaşık dil ve kültür bölgelerini resmeden zarif bir kabartma cilt armağan edildi. Uluslararası etkinliklerin, örneğin dünya fuarlarının ya da kültür kongrelerinin düzenlenmesi ulusal ezgi antolojilerinin vücut bulmasını sağladı. Bu bölümün başındaki epigraf da, benzer biçimde, ABD Donanma Birlikleri Bando Şefi John Philip Sousa'nın ABD Donanma Bakanlığı, dolayısıyla Amerikan halkı için dünyanın dört bir yanından derlediği ulusal ezgilerin yayımlanmasına giden yolu açtı. Bu tür bir proje karşısında hayrete düşebilir ve bunun donanma bakanından gelen bir "Özel Emir" uyarınca gerçekleştirilmesinin çok yüzeysel bir melodi potpurisiyle sonlanacağını düşünebiliriz; oysa, gerçekte, 283 sayfalık cilt büyük bir titizlikle hazırlanmış ve armoniler ile aranjmanları özenle işlenmiştir; bunlara bolca dipnot ve etnografik bilgi eşlik eder. Örneğin, son altı sayfa Galler, Eflak, Yap Adası, Zamboanga Adası ve Zanzibar'dan ulusal şarkıları içerir; bunlar, tarihsel ya da muhtelif nitelikli başka modern etno-müzikbilim antolojilerinde kolaylıkla yer bulamayacak kaynaklardır.

Ulusal marşlar basit bir konu değildir; bu konuyu sarih bir dille aydınlatmak için, bütün modern ulusal marşların en fazla tartışma konusu olanını, adı "Deutschlandlied" ya da "Almanya Ezgisi" olsa da, Almanca konuşan ve konuşmayan herkes tarafından "Deutschland, Deutschland über alles" ("Almanya, Almanya, her şeyin üzerindesin sen") diye bilinen ezginin yanı sıra bu çok tartışmalı yolu

kısaca kat edeyim. Bu bölümde "Deutschlandlied" ile zaten tanıştık, çünkü "Kaiserhymne" adındaki melodisi ilk önce Avusturya-Macaristan İmparatorluğu marşına kaynak oldu. "İmparator İlahisi", Macar Esterhazy ailesinin saray bestecisi olarak senelerce görev yapan Franz Joseph Haydn tarafından 1797'de yaylı çalgılar dörtlüsü için bestelenen bir parçanın bir bölümüydü; Esterhazy ailesinin yazlık konutu Batı Macaristan'ın Hırvatistan bölümünde, nüfusun çoğunluğunu Yahudilerin oluşturduğu Eisenstadt kentindeydi. Melodi de zaten bir Hırvat halk şarkısından derlenmiştir ve çeşitlemelerine bugün Burgenland'ın Hırvat kesimlerinde, Eisenstadt'ın başkent olduğu Avusturya yöresinde rastlanabilir. "Kaiserhymne"nin Avusturya-Macaristan İmparatorluğu tarihi içindeki yeri üzerinde durmak mümkün, ama ben, bunun yerine, doğruca 1841 yılına, Silezyalı (bugün Güneybatı Polonya içinde) bir okul öğretmeni olan August Heinrich Hoffmann von Fallersleben'in o zamanlar İngiltere hakimiyetinde olan Kuzey Denizi'ndeki Helgoland Adası'nda siyasi tutukluyken "Deutschland, Deutschland über alles" şiirini yazdığı zamana gideceğim. Öyleyse, aklımıza şu soru geliyor: Bu ezgide onun Alman ulusal marşı olmasını sağlayan ne tür bir Alman unsuru var? Çelişik biçimde, büyük olasılıkla, ezginin ulusal ölçüde kabul görmesi, onun uluslararası kökenine kıyasla ikincil bir rol oynadı. Dar tanımlamalar uyarınca onun bir dünya müziği olup olmadığı sorusundan ziyade, en çok tanınan ve en sık kopyalanan ulusal marşlardan biri olarak, dünya müzik tarihinin ulusal marşlarca açık ve ihtilaflı bir yolla tanımlanmış bu bahsine yolunun nasıl düştüğü esastır.

IFMC/ICTM:
her ulusa kendi müziği

Uluslararası Geleneksel Müzik Konseyi (ICTM: The International Council for Traditional Music), tarihsel açıdan, unvanı kadar "resmi" inceleme konusunu da ciddiye almıştır: "Halk, popüler, klasik, kentli ve dans özellikli müzikler de dahil olmak üzere, tüm ulusların geleneksel müziğinin incelenmesine, uygulanmasına, belgelenmesine, korunmasına ve yayılmasına yardımcı olmak." 1947'de ilk kurulduğunda Uluslararası Halk Müziği Konseyi (IFMC: The International Folk Music Council) adını taşıyan kurum, 1981'de ICTM adını aldı ve inceleme konusunun jenerik sınırlarını açarken birçok üyenin Avrupa merkezli disipliner uygulamalar biçiminde algıladığı şeyin sınırlarını altüst etti. Kavramsal bir yeniden düzenlemeye yönelik bu hamleler ne kadar kapsamlı olursa olsun, kendisini dünya müziğinin incelenmesine adamış en esnek yapılı uluslararası kuruluşun siyasal yapısı değişmeden kaldı. Geniş anlamda tanımlanan müzikal hedef–halk müziğinden klasik müziğe ve kentli müziğe kadar uzanan– "bütün ülkeler"de kendisine yer buldu. ICTM'nin kültürel politikasının temelinde, "ulusal komiteler" biçiminde kurumsallaşan ulus yatar. ICTM'nin uluslararası politikası da uluslar arasındaki sınırlarda, her şeyin ötesinde Uluslararası Müzik Konseyi (The International Music Council) ve UNESCO gibi kuruluşlarla yapılan işbirliği yoluyla tecelli eder. Münferit bir üye dünya müziğini nasıl incelemek istiyorsa, ICTM de onu ulus içinde –daha doğrusu "bütün ülkeler" içinde– öyle konumlar.

ICTM'ye katılım payı ödeyen üyeler, konferans katılımcıları, "çalışma grupları" ya da ICTM'nin yönetim kadrosunda seçilmiş veya atanmış üye olarak bulunan araştırmacılar (ve müzisyenlerle dansçılar), bu görevi uluslarının ve ulusları nezdinde dünya müziğinin temsilcileri olarak yerine getirir. IFMC'nin ilk yıllarında, dünya müziğinin bir ulus içindeki yeri, geniş ölçüde, kuruluşun bültenlerinin yeniden ürettiği "halk müziği" başlığı altında ele alınıyordu. *Journal of the International Folk Music Council*'in (daha sonraları *Yearbook of the IFMC* ve 1981'den sonra da *Yearbok for Traditional Music*) ilk sayıları, halk müziğini bir ulus içinde konumlayan, açıkça İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemde olabildiğince fazla ulusu içermeyi amaçlayan makalelerle doluydu. Dünyanın tüm bölge ve ulusları için LP'ler biçiminde bir dizi dünya müziği kaydı üretmek üzere UNESCO ile yapılan işbirliği gibi ortak girişimler, klasik müzik (örneğin Asya'da) ve 20. yüzyılın son birkaç onyılındaki melez ve popüler müziklerle (örneğin Latin Amerika'da) başlayarak, ulusal sınırları diğer müzik tür ve uygulamalarıyla destekledi. Yüzyılın sonu geldiğinde, küreselleşme kuramının söz dağarı ICTM yayınlarındaki coğrafi kategorileri içine almaya başladı – ama ulusu parçalarına ayırmaktan ziyade sorgulamak için (örneğin, küreselleşmenin geniş anlamıyla özel bir izlek olduğu 1999 tarihli *Yearbook for Traditional Music*).

Ancak, ICTM'nin ulus mahreçli tarihyazımı ulusçu değildir ve bu açıdan da bu bölüm boyunca tanık olduğumuz paradoksu taşır. "Halk müziği" ve "geleneksel müzik", "dünya müziği" gibi, uluslararası olan, yani ulusal sınırları aşan bazı müzikal nitelikleri cisimleştirmeyi amaçlar, ama

ontolojik müzik kategorileri olarak haddinden fazla genel ve türe dayalıdır. Ulusal sınırları aşmaya giriştiğinde –bu sınırlar uluslararası sınırlar olduğunda bile– bu sınırlara ya da, aslında, bu sınırların çevresinde kümelenen siyasal sorunlara dikkat çekerler. ICTM komünist ülkelerden, özellikle de Doğu Avrupa ülkelerinden kimi üyeleri konferanslara getirmek için parasal kaynak bularak bu sorunlarla etkin bir biçimde mücadele etti. ICTM'nin söylemsel bir biçimde sınırları aşma çabası, kavramsal kategorilerini genişletti; halk müziğine ve dansa hasredilmiş bir akademik topluluk içinde dünya müziğinin varlığını çoğalttı ve bunu da her bir ulusun müziğinin küresel komşusunun müziğine denk olduğunu gösterip onu uluslar coğrafyasında haritalandırarak gerçekleştirdi.

Ulusun ötesinde – uluslar üstü, ötesi ve arası marşlar

Bu kavga en sonuncu kavgamızdır artık.
Enternasyonal'le kurtulur insanlık.
("L'internationale", özgün koro, 1871)

Estetik, ontolojik ve siyasal nedenlerle, ulusal müzik, ulusun sınırlarında oldukça tedirgin bir halde durur. Ulusal müzik, ulus ile dünya müziği arasındaki ilişkiyi karmaşıklaştırır ve ulusçuluğun uluslarüstü ve ötesi koşullarıyla –bu kitabın amaçları açısından– "uluslararası marşlar" olarak adlandırabileceğimiz türlerin yaratılmasına olanak sağlar. Uluslararası marşlar, ulusal ezgilerle karmaşık bir

çeşitleme içinde var olur. Bazı durumlarda birbirlerini desteklerler; örneğin, ulusal marşlar topluluğun katılımcı üyelerini temsil ederken, (1896'da Spiro Samara tarafından bestelenen) "Olimpiyat Marşı"nın ulusların küresel birlikteliğini temsil ettiği Olimpiyat Oyunları gibi vesilelerle. Bazı uluslararası marşlar, ulusal marşların kontrpuan temelli tarihindeki tınılar olarak iş görür ve kimi zaman da –"Enternasyonal"in Sovyetler Birliği'ndeki akıbetinde sık sık görüldüğü gibi– ulusal davalara atfedilen ve uluslararası hedefler halinde politize edilmiş alternatif bir ulusal marş olarak ortaya çıkar. Ulusal ve uluslararası marşlar aynı şeyler değildir, ama biri diğerine bağlıdır ve ulusu dünya müziğiyle ancak birlikte oldukları zaman gerçekten irtibatlandırır.

Ezgiler genellikle akşamdan sabaha uluslararası marş olmaz. Uluslararası marşlar birer uluslararası marş olarak doğmazlar; ancak, onları benimseyenlerin yarattığı mit genellikle onları uluslararası marş olmaya yazgılıymış gibi resmeder. Uluslararası marşları müzikal ve metinsel bileşenlerine ayırmak, biçemsel yapı taşı olarak hangisinin daha etkili olduğu konusunda her zaman açıklayıcı olmayabilir. Melodiler uluslararası karakteri yansıtan özellikler taşır veya taşımaz. Ulusal marşlarla karşılaştırıldığında, uluslararası marşlar içinde tonal armoninin ortak uygulamalarından sapan örnek sayısı daha az olabilir. Bir yanda, kimi çok yaygın uluslararası marşların bazılarında söylenmelerini oldukça güçleştiren karmaşık melodik yapılar vardır; bu, icracının oldukça geniş bir melodik yelpazeye sahip olmasını gerektiren "Enternasyonal" için de geçerlidir – karmaşık ritimler ve geniş fasılalar arasında yolunu

bulmakta epey zorlanabilir. Öte yanda, uluslararası marşlar, birkaç istisna dışında, koro için bestelenmiş eserlerdir. Kültürel ve müzikal farklılıkları devasa olabilecek bir bireyler topluluğu tarafından uyum içinde icra edilmeleri gerekse de, koca bir dünyayı o ezgi içinde müziğe dökmeyi kolaylaştırmazlar. Belki de işin püf noktası budur.

Özgül tarihsel anlar uluslararası marşı şekillendiren ve yeniden şekillendiren olaylar zincirini başlatabilir. Bir marş bu anlara doğrudan katılabilir veya katılmayabilir. "Enternasyonal" örneğinde ezgi ve olaylar kesinlikle birbirinden ayrılamaz. "Enternasyonal"in metni 1871'de, ilk büyük komünist deneyimlerden biri olan Paris Komünü bastırıldığı sıra Eugène Pottier'nin kaleminden çıktı. Efsaneye göre, melodi ile ezginin özgün çerçevesinin temeli, Pottier'nin "devrimci şarkılar" derlemesini günyüzüne çıkaran, Lille kentinde tekstil işçiliği ve koro şefliği yapan Pierre Degeyter'in eseriydi. Degeyter'in Pottier'nin şiiri için oluşturduğu çerçeveyi çabucak benimseyen dünya çapındaki sosyalist hareket nezdinde işçinin ve müzisyenin şecereleri önemliydi; gerçekten de, bu ezgi, içinde doğduğu mücadeleyi harekete geçirebilirdi.

"Enternasyonal"in tarihi, aslında, daha en başında uluslararası nitelikliydi. İşçi sendikaları parçayı benimsedi, diğer tüm sosyalist oluşumlar da öyle. Kendilerini ifade edemeyenlerin mücadelesini simgelemekteydi ve sayısız çeviri ve uyarlamadan geçerek bu insanların sesi oldu. "Enternasyonal", büyük ölçüde, gelenek ve modernite arasında, genişleyen sömürgecilik çağında Batı ve Batı imparatorluklarının en uzak köşelerinde yaşayanlar arasında gerçekleşen karşılaşmaya ilişkindi. Sosyalist işçi hareketle-

ri siyasal komünist hareketlere dönüştüğünde ve bunlar da devrime esin kaynağı olduğunda, "Enternasyonal" hemen orada, siyasal eylemin en ön cephesindeydi. Dünyayı birleştirmeyi amaçlayan sosyalist bir vizyon açısından, "Enternasyonal", Avrupa'da, Güney Amerika'da, Afrika'da ve Asya'da bunu müzikal anlamda yerleşik kıldı.

"Enternasyonal"in birleştirdiği dünya gevşek bir ideolojik ve siyasal birlikti ve marşın etkili olmasının bir sebebi de bu birliği dar bir cendereye sıkıştırmamasıydı. Yine, gevşek birlikler halinde hayat bulan başka uluslararası marşlar da oldu, ama bunlar ulusçuluğa doğru daralan bir yol izledi. Bu, uluslararası Siyonist hareketin ezgisine ait kimi müzikal ve metinsel eğilimleri İsrail ulusal marşına kanalize eden "Ha-Tikva"nın (Umut) durumu için geçerliydi. Daha 19. yüzyılın sonlarındaki ilk Siyonist Kongre'de, "Ha-Tikva", henüz tam gelişmemiş bir uluslararası Yahudi örgütünün kültürel sahnesinde kendisine yer buldu. Ezgi her şeyi değiştirdi; delegeleri –dünyanın dört bir yanından gelmiş koro üyeleri gibi– birlikte söylemeye teşvik eden ilk Siyonistler ortak bir ses yarattı. Ezginin daha doğarken, 1886'da Naphtali Herz Imber tarafından tek bir ezgi biçiminde kalıba dökülen sentetik bir pastiş olduğunu Siyonist hareketin üyelerinin fark etmesini engelleyecek biçimde üstünün örtülmesi, ideolojik olmaktan ziyade müzikal açıdan tutarlı bir konuydu. Çift-anlamlı melodik ve tonal yapısı, halk şarkılarından ulusal şarkılara ve oradan Doğulu olmaya kadar sayısız tarihi imlemesine olanak tanır (Bedřich Smetana'nın *Moldau* adlı eseriyle bu nedenle ortak çağrışımları vardır). "Ha-Tikva" İsrail'in ulusal marşı olduğunda, bu, dünyanın dört bir yanından gelen göç-

menlerin toplaşmasına koşut bir sürecin sonunda, ezginin uluslararası düzeyden ulusal düzeye geçişine imkân veren simgesel erkin doğal bir sonucuydu.

Yüzyılımızın başlarında, bölgesel ve küresel birlik siyasaları yaratmak çabasındaki birçokları açısından uluslararası marşlar oluşturmak bir uğraş halini aldı. Ulusun sınırlarını bulanıklaştırarak onu dünya haritasına katmaya yönelik önceki çabalarda olduğu gibi, postmodern uluslararası ezgilerin sentezlenmesi de mit ve tarihin kaynaştırılmasını ve her ikisinin kurgusal biçimde yeniden işlenmesini gerektirir. Uluslararası nitelikleri yüceltmek için bir şarkı yaratma çabalarının belki de en dolaysız örneğini, Avrupa'nın birleşmesini simgeleyecek bir marşın yaratılmasına ilişkin öyküler oluşturdu. Örneğin, *Avrupa'nın Birleşmesi İçin Konçerto*'nun bestelenmesi –esasen tamamına erdirilmesi– Krzystof Kieslowski'nin *Mavi* adlı filminin temel anlatısıydı; film için, Zbigniew Preisner, marşı ters yüz eden, ardından da büyük Avrupa korosunun finaldeki İncil metnini (Korintliler I, bölüm 12, dize 1-13) terennüm etmesi için onu yeniden yapılandıran bir partisyon besteledi. Ancak, burada gerçeklerden tamamen uzaklaşıyoruz.

Avrupa marşlarına ilişkin öyküler birkaç gerçeği de içerir. Avrupa Birliği'nin resmi bir kültür siyasası yoktur; "Avrupa Birliği Sözleşmesi"nin 128. maddesinin de gösterdiği gibi, resmi bir serbesti siyasası esastır: "Birlik, üye devletlerin kültürlerinin gelişmesine katkı sağlarken, bu devletlerin ulusal ve bölgesel farklılıklarına saygı gösterecek ve ortak kültürel mirası ön plana çıkaracaktır." AB'nin resmi olmayan destekleri sayesinde birçok uluslararası müzik etkinliğinin gerçekleştiği de bir gerçektir. Beethoven/

Schiller'in "Neşeye Övgü" başlıklı eserinin kullanılmasının bunlardan biri olup olmadığı, mit ile tarihin kesiştiği gerçek ve kurgu arasındaki sınırda yatıyor. Beethoven'ın *Dokuzuncu Senfoni*'de çizdiği çerçevenin Schiller'in evrensel kardeşliğe duyduğu Aydınlanmacı coşkuyla bağlantılı olduğuna dair mistik bir uzlaşının var olduğu bir gerçek. Daha önceleri "Neşeye Övgü"nün BM için marş olarak kullanılması önerilmişti. Daha 1972'de Herbert von Karajan "Neşeye Övgü"nün Avrupa Konseyi Bakanlar Komitesi için düzenlenmesi görevini üstlenmiş ama o zamanlar bu girişim biraz da Karajan'ın evvelce Nazilerin kültürel etkinliklerine katkı sağlamış biri olmasından ötürü kabul görmemişti. Bir kez daha, gerçekler mitik boyutlara ulaşıyor. Biçemsel sorular atılıyor – örneğin, *Dokuzuncu Senfoni*'nin final bölümünde, Beethoven'ın uluslararası biçeminin gerçek doğası hakkındaki sorular; bu bölüm hem oryantalist biçemiyle hem de bir Türk marşının araya sokulmasıyla dikkatleri çeker. Bu, Türkiye'nin AB'ye üye olma arzularını ya da Orta Avrupa'daki Türk işçilerini mi temsil ediyor?

Öyleyse, ortada şu sorular kalıyor: Uluslararası marşlar kimin uluslarını ve kimin dünyasını birleştirebilir? Ulusal müziğin siyasal amaçları kapsayıcı mı yoksa dışlayıcı mı olacak? Avrupa Birliği örneğinde, birliğe Doğu Avrupa'dan yeni üyeler katıldığında birlik marşının kapsayıcı niteliğini yeniden gözden geçirmek gerekecek mi? Beethoven/Schiller'in "Neşeye Övgü"sü bu sorulara yanıt vermiyor, ama kesinlikle soruyor bu soruları. Ulusal müzik ile müzikte ulusçuluk tarihte son derece aşikâr olgulardır, çünkü, belki siyasal hareketleri güdüleyen koral hareket-

lerde, belki de sömürgeciyle sömürgeleştirilenin bugünü ve geleceği anlatan mirasa dair kavgasında tarih sahnesini ele geçirir. Ulus üzerinde müzik yoluyla hak savında bulunmak gerçekten yüksek bir bahis.

VI. Bölüm

DİASPORA

Diasporaya özgü yeniden karşılaşmalar, 1492-1992

1492 birden fazla diasporanın bağını kopardığı bir yıldır. 1492'de Kolomb Yeni Dünya'yı keşfetti ve Yeni Dünya kısa süre sonra başkalığınca tanımlanan bir sömürge uzamı haline geldi, zira burası Eski Dünya değildi. Yeni Dünya'nın sömürgeciliğe açılmasıyla yeni yerleşim olanakları devreye girdi; bunlardan bazıları –yeni ticaret ağlarının kurulması ya da dinsel kovuşturmadan kaçmak sayesinde– elverişli, bazıları da –Avrupa'nın Keşifler Çağı'nda çabucak edindiği tarihsel ayrıcalıklara sahip olmayan "öteki" dünyalardan gelen hemen herkes için– tamamen elverişsizdi. Kolomb'u, diğer gezginleri ve küresel keşfi finanse eden aristokratları güdüleyen koşulların aşağı yukarı aynısının Avrupa topraklarını yüzyıllardır elinde bulunduran Ötekiler açısından özellikle elverişsiz olduğu ortaya çıktı. 1492'de gerçekleşen *reconquista* –İber Yarımadası'nın ora-

da yüzyıllardır yaşayan, Avrupalı ya da Hıristiyan olmayan topluluklardan geri alınması– hareketi de Müslüman ve Yahudilerin İspanya ve Portekiz'den kovulmalarıyla dramatik bir sonuca vardı. 1492'yi izleyen yüzyılda insanlar kitlesel olarak ve dünya çapında yer değiştirdi ve bu hareket erken dönem modernizmini tanımlayan koşullardan biri olarak diasporayı oluşturdu.

Modern ve erken modern devirler boyunca, "92'ler", yani İspanya'nın tarihsel olarak diasporanın bağını çözmesinden yüzyıl sonraki dönem, diasporanın yerinden edilmesine oldukça az kafa yorduğumuz çokça kutlamanın yolunu açtı. Örneğin, 92'ler, dünyanın dört bir yanına ait kültürleri toplayıp sergileyen dünya fuarlarına tanık oldu. 92'ler boyunca sonu bir kutlamaya varan kültürel girişimlerin ölçeği doğası gereği küreseldir ve bunun da 1492'nin dünya tarihindeki ilk bilinçli tarihsel an olması gibi banal bir gerekçesi var. 92'ye has bir vesile için işe koşulan müzik de, dolayısıyla, dünya müziğidir. 1893'te Chicago'da düzenlenen World's Columbian başlıklı sergide (öyle devasa bir fuardı ki organizatörlerin fazladan bir yıla ihtiyacı oldu) sayısız dünya müziği icracısı vardı ve bunların en azından 103'ü fuardaki ilk sistemli dünya müziği kayıtlarında boy gösterdi. 1892 (ya da 1893) yılında diaspora gerçeği fazla tartışılmazken, 1492'yi takip eden fetihten beridir Batı'nın dünyaya egemen olduğunun herkes farkındaydı.

1992'de kutlamalar yine vokal ve küresel nitelikliydi. Yeni Dünya kendisine bir doğumgünü partisi düzenledi ve Eski Dünya'da özellikle İspanya 500 yıl önce oynadığı küresel rolü ilan etmek için hemen hemen hiçbir fırsatı kaçırmadı. Ancak, 1992'de, yerinden edilmişlik ve diaspora

sorunları daha eleştirel bir yolla ele alındı. Üçüncü Dünya ulusları –"Eski" ve "Yeni" arasındaki geçmiş ayrımı eleştiren bir formül– "Birinci" ve "İkinci" dünyalardan kalma sömürge sonrası kalıtla mücadele ederken bile sömürgeciliğin modern çağı büyük ölçüde sona ermişti. 1992'de, Yahudilerin kovulması konusunda daha açık yargılara varıldı. Kovulan Yahudiler için kullanılan *Sefarad* terimi yeni bir geçerlilik kazandı – oysa, İbranice *Sephard* sözcüğünün "İspanya" anlamına geldiğinin pek az kimse farkındaydı. Yine de, Sefarad kültürü tarihsel açıdan yeniden değerlendirilirken, bu kültürün kabaca Akdeniz'e ve onun kıyı bölgelerine denk düşen büyüklükte bir diaspora alanına yayılmış izleri tam anlamıyla kabul gördü. Sefarad Yahudileri gerekmedikçe Akdeniz kıyılarından ayrılmamıştı, ama çoğu kez ayrılmaları gerekmişti.

Sefarad kültürü aslında diasporaya özgüydü ve bunun temel nedeni de İS 70 yılında Kudüs Tapınağı'nın yıkılmasının ardından ortaya çıkan daha eski bir diasporaya göre biçimlenmesiydi. Yahudi diasporasının tarihyazımında, Sefarad diasporasının bir başka diasporanın içinde biçimlendiği, Orta ve Doğu Avrupa'da yer alan Aşkenaz Yahudilerinin ve modern İsrail ulus-devletinin tarihine kıyasla görece az bilinir. 1992'de değişen şey, Sefarad tarihinin, 1492'yle yeniden karşılaşmanın bir yolu olarak tarihteki yerini almasıydı. Bu revizyonist tarihyazımı, Sefarad müziğinin dünya müziği statüsüne terfisiyle, neredeyse akşamdan sabaha gerçek oldu. Sefarad müziğinin yeniden keşfe açılması, diaspora müziği olmasından kaynaklandı. Varlığını sürdürmüştü çünkü taşınabilir nitelikliydi. Özellikle Sefarad halk müziği anlatısal bir nitelik taşıyordu ve *ro-*

mans ve *romancero** gibi türler tarihsel anlatıları baladların öykülerine katıyordu. 1992 bir yeniden canlanma yılıydı; Sefarad ya da Yahudi olsun olmasın, şarkıcılar, Sefarad derlemeleri elden geçirip bu şarkıları diasporanın geçmişinin izleri olarak kaydetti – örneğin, o tarihte eski Yugoslav uluslarının Sefarad nüfusu bölgeyi kasıp kavuran iç savaş nedeniyle hızla yok olduğu için üretilen "Balkan manzarası". 1992, Sefarad müziği açısından, dünya müziği olmaya geçiş demekti.

Sefarad müziği bir dünya müziği olma potansiyelini taşıyan ilk müzik değildi. "Diaspora" teriminin kendisi uzun zamandır kullanımdaydı ve genellikle de klasik Yunan uygarlığının merkezdeki kent-devletlerden çevrelerdeki adalara ve sömürgelere doğru yayılımını anlatmak için kullanılıyordu. Yahudi tarihi de Yahudi ve Yahudi olmayan perspektifler açısından diaspora niteliğindeydi. Ancak, 1992 dönüm noktası oldu ve Sefarad müziğinin yeniden keşfi bu dönüm noktasının en görünür izlerinden yalnızca bir tanesiydi. Neredeyse hiç kimsenin dikkatini çekmeden, birçok farklı kültür ve yerinden edilen insan diaspora niteliğini –ve adını– almıştı. Örneğin, artık Afrika, İrlanda ve Güney Asya diasporaları vardı. Bu kitapta geliştirilen düşünce açısından önemli olan nokta, bu tür diasporaların müziğinin diaspora özelliklerini sergilemeye başlamasıdır. Bunlar hareket halindeydi ve tarihleri de diasporanın alanını belirleyen göçün sınırlarını ve yollarını belirliyordu. Diasporanın müzikal hassaları dünyada kendisine bir yer edinmek peşindeydi ve bu yer de dünya müziği açısından

* Baladlar derlemesi. (ç.n.)

zorunlu bir bağlam halini aldı. Diaspora karşılaşma, göç ve füzyon için müzikal bir bağlam haline geldi.

1990'ların diasporaları, 1992'nin ve 92'lerin tarihselciliğini farklı ve ayırıcı yollarla ortaya koydu. Bu bölümde, her biri modernite ve küreselleşme tarafından şekillenmiş farklı karşılaşma anlarını tarihselleştiren üç diaspora birer 'leitmotif' olarak iş görecek. Yeniden karşılaşma yoluyla güçlü bir biçimde ele alındığı için, Yahudilerin Avrupa'dan atılmalarının dolaysız sonucu niteliğindeki Sefarad diasporası ilk örneklem olacak. Afrika diasporası, kaynağını Yeni Dünya'nın fethinde bulan farklı tarihsel fay hatları boyunca oluştu, çünkü Afrikalıların yerinden edilmesi sömürgecilerin değirmenine su taşımak için kölelerin kullanılmasının sonucuydu. Henüz modern küreselleşmenin başındayken, dünya müziğinin ilk biçimleri üzerindeki Afrika müziği etkisini yadsımak olanaksızlaşmıştı. Güney Asya diasporası, sömürgecilik sonrası dünyada tarihsel göçü temsil etmek için müziği kullanır. Yerinden edilmişlik süreçleri ve karşılaşma mekânları, özellikle de bir zamanlar Britanya İmparatorluğu'nun egemenliği altında bulunan kültürlerde bir bakıma oldukça yerelleşmiştir; ancak, Güney Asya diasporasının müziği dünya müziğine artan ölçüde katkı sağlıyor ve ondan besleniyor.

Modernitenin siyasal, tarihsel ve müzikal bir koşulu olan diaspora 1990'larda sanki başıboş bir haldeydi. Yerinden edilmiş olsun ya da olmasın, bir kültürü, bir diasporanın statüsünü inkâr etmek, onu küresel kültür içindeki yerinden mahrum etmekti. Bu durumda, diasporanın kendisinin dünya müziği için bir bağlam haline gelmesi ve dünya müziğini şekillendirmede bir rol oynaması hiç şaşır-

tıcı değil. 21. yüzyılda diasporanın kendisi dünya müziğine var olabileceği bir alan açıyor ve dünya müziğinin yurtsuzluğunu vurgulayıp besliyor.

Diaspora, yer, dünya müziğinin yurtsuzluğu

Diaspora bir yurtsuzluk halidir ve bu haliyle de dünya müziği tarafından en fazla adı anılan yurtlardan biridir. Diaspora müziği öncelikle bir anavatandan atılmanın koşullarını betimler ve yerinden edilmiş bir kültürü anavatana ya da en azından anavatan olduğu ileri sürülen bir yere bağlayan tarihi ve kültürü kayda geçirir. Diaspora müziği, var olunan ve var kılınan yerler, bir yurttan yoksun bugünü yurdun bir gerçek gibi imgelenebildiği geçmişe ve geleceğe bağlayan yerler hakkındadır. Yurtsuzluk halini ikame eden bir yurt hissinin imgelenmesi süreci, diasporayı tanımlayan yol boyunca derlenmiş repertuvarların yan yana konulmasıyla melezlik ve füzyon üretir.

Diaspora çok farklı biçimler alsa da, bir halkın kendisinin saydığı bir yeri terk etmesini gerektiren üç genel güçten söz edilebilir. Birincisi, köklerin olduğu yerden sürülmenin dinsel nedenleri vardır. Bu yerden itibaren yapılan yolculuk dinsel boyutlar edinir, çünkü yolculuğun başladığı yerde bitmesi tanrısal inayetin gereğidir. Tarihsel açıdan en eski diasporalardan bazıları, özellikle de Yahudi diasporası, geri dönüş vaadi yüzünden tamamen kutsal bir nitelik edindi. İkincisi, kendilerinin sayabileceği hiçbir yere sahip olmayan halklar ve kültürler sürekli ha-

reket halinde olmak zorundadır. Bu tür diasporaların da klasik örnekleri var; bunların en çok bilinenleri Roman ve Sinti halklarıdır. Üçüncüsü, sosyo-ekonomik nedenlerle yerlerinden edilen modern diasporalar söz konusudur. İmparatorlukların yıkılmasını ve ulusçu çatışmaları izleyen yaygın göçler, bu üçüncü tür diasporanın temel nedenleri arasındadır.

W. E. B. du Bois'nın Afrikalı-Amerikalı çifte bilinçlilik kavramına dayanarak, Paul Gilroy, hem Afrikalı hem de Afrikalı olmayan kökenlere sahip kültürel eğilimlerin birbiriyle etkileşime geçip diasporaların tarihlerini ve coğrafyalarını ürettiği bir kavramsal uzam olarak "Siyah Atlantik" kuramını önerir. İki ya da daha çok bilinçlilik, grupların bir yandan yeni bir vatanla etkileşime geçerken, öte yandan tarihsel bir anavatanla aralarındaki bağlantının ifadesi olan kültürel uygulamaları sürdürmelerini sağlar. Böylece, du Bois'nın Afrika-Amerikası ya da Gilroy'un "Siyah Atlantik"i birbirinden çok farklı olabilse de, ortak bir tarihin malzemesi haline gelen ortak eğilimleri paylaşırlar. Çifte bilinçlilik tarihsel açıdan şizofreniktir, zira bilinçliliğin can alıcı unsuru, diaspora deneyimi için can alıcı olan şeylerin nosyonlarından türetilmiş, paylaşılan geleneklerde kök salar. Gilroy ve diğer çoklu bilinçlilik kuramcılarının hemen gösterdiği gibi, müzik, ortak geleneğin en güçlü simgesel biçimlerinden biri olarak ortaya çıkar. Müzik, bir yandan anavatana has bir iz olarak varlığını sürdürürken, bir yandan da diasporadaki harici kültürlerle ilişkiye geçme olanağı sağlar. Kısacası, müzik, kendisini her iki bilinçlilik üzerinde haritalandırır ve diasporayı açıkça ifade etmenin bir yolu haline gelir.

Müzik aletleri, çoğu zaman, diasporada mevcut köken izlerinin en somut olanlarıdır. Afrika diasporasında, müzik aletleri, Orta Bent boyunca taşınan kölelere eşlik etti ve kölelerle bir zamanlar köle olanların atalarıyla paylaştığı geçmişi anımsamak için müziği kullanmaları yoluyla da enstrümantal uygulamaların ve grupların anısı Amerika kıtası boyunca yeniden canlandırıldı. Tahta ve metal çubukları olan ksilofon türü aletler, Batı Afrikalı müzik topluluklarına ait aletlerin korunduğunun kanıtıdır. Ayrıca, ksilofon türü aletler, Afrika'ya özgü ritim ve zaman kavramlarının Afrika kökenli Amerikan müziği ve Afrika kökenli Karayip müzikleriyle arasındaki bağlantıyı göstermek için ampirik bir kanıt sağlar. Doğu ve Güneydoğu Asya'da, diğer enstrümanlar ve enstrümantal gruplar diasporaya dair kayıtlarda önemli rol sahibir. Çinlilerin ipek ve bambu orkestraları, Güney Asya boyunca Çin deniz ticaret yolu ve yerleşimlerini izledi. Güneydoğu Asya'nın metal çalgılı orkestraları da (örneğin, Cava'da gamelan) diasporanın yapısını yansıtır, çünkü bölge boyunca yayılmış olan bu orkestralar dilsel, iktisadi ve müzikal bağlantıları ifade eder.

Diasporadaki müzik aletleri örüntüsü yalnızca bir dağılım ve yayılım meselesi değildir. Çoklu bilinçlilikler arasındaki sınır boyunca gerçekleşen değiş tokuş çoğu zaman daha önemlidir. Güney Asya diasporasının müzik aletleri repertuvarı, anavatan ile diaspora arasındaki tabii bağlantı ağının ve değiş tokuşun en gelişmiş örneklerinden biridir. Güney Asya'da dinsel, dilsel ve toplumsal sınırların aşılmasında tarihsel açıdan önemli bir rol oynayan müzik aletleri, Güney Asya kültürünün karmaşık tarihsel

bilinçliliğine tanıklık eder. Sömürge dönemiyle birlikte tamamen yeni ve görünüş açısından yabancı müzik aletleri Hindistan'a getirildi. Bu aletlerin pek çoğu Hint müziği uygulamalarına girdiyse eğer, bunun başlıca nedeni zorla dayatılmış olmaları değildir. Keman ve klarnet Karnatak (Güney Hindistan) klasik müziğine girerken, harmonyum Kuzey Hindistan'ın yumuşak klasik ve ibadet müziği içinde kendisine yer buldu. Müzik aletlerinin yaygın biçimde ithal edilmesi, sömürge sonrası dönemin ürettiği diasporanın ayak izlerini takip etti. Dolayısıyla, Kuzey Hindistan müziğine özgü uzun boyunlu ve –pizzicato çalınan– telli bir çalgı olan sitar ile iki küçük davuldan oluşan tabla çabucak Batı'nın caz ve rock müziğiyle (burada, George Harrison'ın *Norwegian Wood*'u özellikle anımsanmalı) 'worldbeat'in Güney Asya çeşitlemelerine dahil oldu. Batılı kökenlerine karşın, harmonyum, bugün Güney Asya diasporasına hakimdir – o kadar ki, Kalküta artık dünyanın harmonyum üretim merkezidir.

Bu bölüm, dahası bu kitap boyunca, dünya müziğindeki ani büyümenin diasporanın artışına koşut olduğuna tanıklık ediyoruz. Bunun nedenini sorguladığımızda, karşımıza çok karmaşık, birçoğu da oldukça rahatsız edici yanıtlar çıkıyor. Birincisi, aslında birbiriyle çok az ilişkili göç örüntülerine –bunları diaspora biçiminde yeniden haritalandırarak– bilinçli bir yolla birlik niteliği atfeden çokça grup var. Örneğin, İrlanda dışındaki İrlandalılar gitgide kendilerinden diaspora olarak söz etmeye başladı. Kelt diasporası gibi yeni bazı diasporalar icat ürünü olabilir; ancak, bunlar yine de çifte ve çoklu bilinçliliğin kabul edilmesi gereksiniminine dair derin bir kaygıyı dile getiriyor.

Ulusçuluk kavramlarının rekabet içinde olduğu bir çağda, yurtsuzluğun görmezden gelinemeyecek ölçüde yaygınlaşmasını sağlayan bir bölünmeyi işaret ettikleri de açık. İster ulusal ya da dinsel nitelikli, ister insan hakkı ihlallerinin bir sonucu olsun, dünya müziği, diasporanın anlatıları için müzikal bir yurt sunar. Örneğin, "Yeni Avrupa"daki "yeni diasporalar"ın varlığıyla, bu diasporaların müzikleri de dünya müziği olarak duyulabilir ve etker hale gelir. Bunun kanıtı, Orta Avrupa'daki Müslüman, Birleşik Krallık'taki Güney Asya, İspanya ve Fransa'daki Kuzey Afrika diasporasıdır. Anavatanları Türkiye, Suriye ve İran sınırları içinde kalan Kürtler gibi pek çok devletsiz halk açısından, dünya müziği, diasporanın yurtsuzluğunu geçici süreyle de olsa ortak tarihin ifade alanına dönüştürdü. Diasporanın kendisinin de küreselleşmeye maruz kaldığı bir çağda, dünya müziği çoklu bilinçliliği yansıtan yapıları birleştirdi – öyle ki, dünya müziği artık gitgide artan düzeylerde yurtsuzluğu ve geri dönüşü konu alıyor.

Bob Marley: diaspora ağının örülmesi

Bob Marley'in (1945-1981) müzik yaşamında diaspora eşmerkezli halkalar gibi açıldı. Diaspora halkalarının merkezindeki Marley, Karayipler'de birbiriyle kesişen müziklerin biçemsel karışımını bilinçli bir şekilde dokudu. Marley'in ulaştığı sentez diasporaya özgü bir ağdı ve bu ağın ibrişimlerini de Jamaika ile Karayipler'i Afrika ile Avrupa'ya bağlayan, sömürgeciyle sömürgeyi, efendiyle köleyi karşı karşıya getiren müzikal, tarihsel, ideolojik ve

dinsel kaynaklar oluşturuyordu. Marley'in ska ve reggae miksleri, hem rock hem de rap üzerindeki etkisi, Rastafaryanlık ve direnişi ete kemiğe bürümesi, Marley bütün bunları bir arada tutacak ortak izleği, diasporayı keşfetmeseydi kendi eklektizminin ağırlığı altında ezilebilirdi.

Bob Marley'in yaşamı da kutsal bir yolculuk gibi gelişti. Kısa yaşamının konak yerleri sayıca çoktu ve hepsi de kişisel yaşamında ve Jamaika müziğinin genel arenasında kesişen karmaşık tarihlerden beslenmesine olanak sağladı. Jamaika'nın kırsal yöresinden siyah bir anneyle yönetici kentli sınıftan melez bir babanın oğlu olan Bob Marley gençliğinde çifte bilinçliliğin tamamen Jamaika'ya has bir formunu özümsedi. Çocukluk yıllarını Jamaika'nın kırsal bölgelerinde geçirdiyse de, ergenlik döneminin başında Kingston'a göç etti. On sekiz yaşına geldiğinde, Wailers adındaki grubunun çekirdeğini oluşturmuştu. 1965 tarihli ilk ska albümünden çok önce, en iyi bilinenleri "Simmer Down" ve "Put It Down" olan birçok hit şarkı çıkarmıştı. Marley'in yaşamının genel hatları görece iyi bilinir. Wailers'a kimi müzisyenler girip çıktıysa da, Bob Marley and the Wailers diye bilinen yapı, 1970'lerin sonundan itibaren hemen hemen hiç değişmeden kaldı; bu dönemde bir dizi çığır açıcı albüm ürettiler: *Rastaman Vibration* (1976), *Survival* (1979), *Zimbabwe* (1979) ve *Uprising* (1980). Kanserle uzun süre mücadele eden Marley 1981'de öldü; o zamandan beri de Karayipler'de diaspora müziğinin simgesi olarak taşıdığı önem azalmadı.

Bob Marley Afrika'yla farklı bağlantılar kurarak diasporanın çifte bilinçliliğini simgeledi, ama her birinin temel niteliği Jamaikalılarla Afrikalıların ortak yönlerini vurgula-

maktı. Her iki halk da bir düzeyde tarihsel baskıya, köleliğe ve sömürgeci güçlere karşı, başka bir düzeyde de küresel iktisadi siyasalara karşı mücadele içindeydi. Marley özellikle Rastafaryanlığa duyduğu yoğun ilgiyle diasporanın dinsel alanına da girdi; Rastafaryanlığın simgeleri ilk siyah Hıristiyanların Afrika'ya dönerken izlediği metaforik dönüş yolunu biçimlendiriyordu. Bu geri dönüşün müzikal yolu, Bob Marley'in müziğinde –Afrika çıkışlı *akete* davullarının 1960'ların başlarında ska ritmiyle yeniden kullanılması, 1960'ların sonlarında rock steady* anlayışının bütünleşik Afrikalılığı, 1970'lerin başında tamamen Jamaika'ya özgü kılınmış bir Rastafaryanlığın reggae yoluyla ifade edilmesi– müjdelenen biçemsel değişikliklerde metafordan gerçeğe kaydı. Rastafaryanlığın simgesel varlığını yeniden işleyen Marley, 'reggae'yi bir diaspora müziği olarak haritalandırıp, Jamaika popüler müziğinin yolculuğuna yeni bir yön verdi.

Güney Asya diasporasında müziğin yeri

> Ama ne zaman bir Rajastani [Rag] Maand söylese, ya da bir Pencaplı [Rag] Sindhi Bhairavi söylese, mevsimlerin değiştiği bir kara parçası, bir giyim-kuşam ve konuşma adabı, karşılıklı bir ilişki ve törensel kutlama ağı [festive occasion] demek olan anavatanına geri döner.
>
> (Amit Chaudhuri, *Afternoon Raag*, 1993: 217)

* Jamaika'nın yerel müziği olan ska'yı bastırarak yayılan ve bazı biçemsel değişikliklerle reggae türünün doğmasına neden olan popüler kent müziği. (ç.n.)

Girişteki epigraf, Amit Chaudhuri'nin diasporayı konu alan romanı *Afternoon Raag*'dan alınma. Roman, Oxford'da öğrencilik yapan bir Bengallinin İngiliz eğitimiyle ve İngiltere'de eğitim gören ve yaşayan diğer birçok Hintliyle ilişkilerini bir dizi ustaca betimlemeyle anlatır. Bu betimlemeleri –birlikte bir *Bildungsroman* oluşturan enstantaneleri– iç içe geçiren anlatısal bağ müziktir. Dostlarla ve sevgililerle yaşadığı karşılaşmaların arasına, anlatıcının aynı zamanda Hindistan'daki gurusunun ağabeyi olan müzik öğretmeniyle onun evinde yaptığı müzik derslerine dair açıklamalar serpiştirilir. Romanın başlığında da dikkat çeken Hindu melodik biçimler dizgesi, yani rag anlatıları, anlatıcının her bir derste ve derslerin yapıldığı öğle sonralarında gerçekleşen rag provalarında Hindistan'a daha da yakınlaşmasını sağlayan yolculuklarla yüklüdür. Anlatıcının üzerinde kafa yorduğu 'rag'lar hem yurtsuz diasporaya, hem de "notaların kendi yarattığı evren" olan her bir rag yoluyla betimlenen Hindistan'daki yörelere tanıklık eder. Anlatıcı açısından rag aynı anda iki göndergesel nitelik taşır; hem yolculuğun değişken niteliğini yansıtır, hem de Hindu ve Bengal müziklerinin maddesel özünü anavatanla ilişkilendirir. Öğleden sonra yapılan derslerde yaşanan rag deneyimi aynı zamanda eve dönüştür. Tüm gelenekselliği içinde hâlâ çok modern olan Oxford'taki rag öğle sonrası hem yurdu hem de diasporayı içerir.

Aslında, Güney Asyalıların yayılması birden çok diaspora yarattı. Diasporalar birçok kökene tanıklık etmektedir: Özellikle Karayipler'de ve İngilizlerin Doğu ve Güney Afrika'daki sömürgelerinde Hint nüfusun artışından sorumlu olan, 19. yüzyılda gerçekleşen sözleşmeli kölelik;

yirminci yüzyılın ortasında alt-kıta politikasının kendi içinde çökmesi; Pakistanlı ve Bengallilerin başka yerlerde iş fırsatları aramak üzere göç etmeleri; 1970'lerde başlayan ve sonu gelecek gibi görünmeyen, Güney Asyalı entelektüellerin ve bilim insanlarının Batı'ya göçü. Kültürel açıdan Güney Asya diasporası çok olgundur. Kendisine özgü bir yazın geleneği ve V. S. Naipaul ve Salman Rushdie gibi, çoğunlukla diaspora içinde doğup eğitim görmüş daha genç bir nesil için yol gösterici yazarları vardır. Bu yazarların kendi kurmaca ve eleştirel yapıtlarına kattığı öz-düşünümselliğin olgunluğu, diasporanın dili olan İngilizce'nin yazınsal anavatanın başlıca dili haline geldiği Güney Asya üzerinde kalıcı bir etki yapmaktadır.

Müzik açısından, Güney Asya müziğinin de diasporada olgun bir mevcudiyeti var. Birçok Hint ve Pakistanlı müzisyen kendi ülkelerinde olduğu kadar yurtdışında da zaman geçiriyor ve yalnızca müzik icra etmeyip eğitmenlik de yapıyor. Diasporada, özellikle de diaspora ağındaki bağlantı noktaları olan kentsel ve akademik merkezlerde doğan çocuklar için geleneksel Hint müziğini öğrenmek ya da klasik dans biçimi *bharata natyam*'ı çalışmak çok da zor değil. Daha yaşlı bir Güney Asya neslini temsil eden Ravi Shankar ve Ali Akhbar Khan gibi müzisyenlerin LP'leri bütün Batı'da tanınıyor; ne var ki, neredeyse bütün yaşamlarını Batı'da geçirmiş daha genç bir neslin Sheila Chandra ve Zakir Hussein gibi temsilcilerinin CD'leri de ünlü. Güney Asya diasporasının "müzikal olgunluğu"nu olanaklı kılan şey, müziğin diasporayı oluşturan pek çok yerde var olması. Müzik, Amit Chaudhuri'nin "notaların kendi kendini yaratan evren"i ve daha fazlası; müzik, dias-

pora içindeki yolculuklara bir yön tayin ederek bu yerleri birbirine bağlıyor. Şimdi, bu yerlerden bazılarının kısa betimlemelerine geçelim.

Köken ve geri dönüş noktası

İlk bakışta, Güney Asya diasporası müziklerinin –basitçe Hindistan, Pakistan, Bangladeş ya da Sri Lanka gibi yerlerin adını anmak yerine– çıkış yerlerini olabildiğince özgül biçimde tanımlıyor olmaları bir paradoks gibi görünebilir. Bhangra (bkz. biraz ileride), diğer dünya müzikleriyle ne kadar yoğun biçimde kaynaşmış olursa olun, Pencap kökenlidir. Çıkış yerini tespit etmek otantizm konusunda da can alıcı bir nokta. Ayrıca, çıkış yerini tanımlamak geri dönüş olasılığını da daha elle tutulur hale getiriyor. Güney Asyalıların kökeni olan yerler aynı zamanda modern Güney Asya diasporasına koşut birkaç diasporayı da birbirine bağlıyor; sözgelimi, Roman halkının tarihsel ve müzikal yolculuğu –*Latcho Drom* filminde olduğu gibi– müziğin çizdiği rotayla Rajastan'dan başlayan tarihsel bir yolculuk biçiminde düzenlenmiştir.

Mit ve dinsel anlatı

Güney Asya müziğinin dinsel ve seküler öyküleri bu müziği diaspora yolu boyunca yönlendirir. *Ramayana* öyküleri ve *Mahabharata* epik döngüsü Hindu mitolojisinin kutsal aktörlerinin yolculukları için anlatısal uzamlar açar

ve müzik de –şarkı metinlerinde ve biçimsel yapılarda açıkça yer alarak– öyküleri masseder. Diasporada mit ve dinsel anlatı kendilerine yeni çevreler bulurlar; örneğin, Kuzey Amerika'nın banliyölerinde genç nesillerin *bhajan** öğrendiği Hindu tapınakları ya da Kuzey İngiltere ve İskoçya'da *qawwali* icra eden yerleşik ya da gezici grupların eski ve yeni azizleri andığı Sufi türbeleri.

Klasik müzik toplulukları

Sömürge dönemindeki Hindistan'ın kurumsal yapısı, Hint klasik müziğinin önce Hindistan içinde, ardından da diasporada düzenlenişine model sağladı. 21. yüzyılın başında, Güney Asya klasik müziğini diaspora boyunca destekleyen kuruluşlar vardır. Genellikle gönüllü üyelerce ama sık sık da hükümetlerin sanat fonlarıyla desteklenen klasik müzik derneklerinin bir kentte ya da küçük bir bölgede müziğin öğretilip icra edilmesinin örgütlenmesi gibi yerel işlevleri ve turneye çıkan müzisyenlere konser olanakları sağlamak kabilinden uluslararası işlevleri bulunmaktadır. Müzikal bağlamda, klasik müzik dernekleri diasporanın ürünleri haline geldi, zira bunlar çoğu zaman Hindistan ve Pakistan'daki dinsel ve bölgesel sınırların ötesinde müzik uygulamalarının güçlendirilmesi ve mümkün kılınmasına bağımlı. "Güney Kuzeyle Tanışıyor" temalı konserler Birleşik Krallık'ta, Singapur ya da Cape Town'da diaspora müzik derneklerinin standart nitelikleri haline geldi.

* Tapınma amaçlı şarkı. (ç.n.)

Hint sineması

Hint sineması, Güney Asya müziğinin üretimi ve tüketimi açısından en küreselleşmiş alan. Genellikle birtakım istatistik verileri eşliğinde dünyanın en büyük film endüstrisi olarak betimlenen "Bollywood", tiyatro müzikalleri yoluyla gelişen ve Hindistan'da konuşulan bütün başat dillerde çekilmiş sinema müzikallerine dek uzanan film müziğine tamamen bağımlı. Hint filmlerine müziğin katılması tamamen eklektik ve buna uygun olarak da film müziği diasporadaki temel eğlence biçimlerinden biri. Hint filmleri ve film müziği sık sık kimi uluslararası medya ağlarında da boy gösteriyor. Diasporanın daha yerel merkezlerindeki bakkallar ve gazete bayilerinde satılan ve kiraya verilen video kasetleri Hint sineması müziğini her eve ve aileye ulaştırmakta.

Medya ve aracılık

Hint filmlerinin çoğaltıldığı video kasetler, müziği anavatan ile diaspora arasındaki bir aracı dile dönüştürmenin yalnızca bir yolu. Hindistan dünyanın ilk kayıt endüstrilerinden birine sahipti; bu endüstri hem ilk uluslararası şirketlerin (örneğin, His Master's Voice ve EMI) uluslararası potansiyeline dayanmakta, hem de yerel ve bölgesel dağıtım ağları geliştirmekteydi. Güney Asya diasporasının 20. yüzyılda yayılmasına koşut olarak kayıt ve diğer medya ağları da yaygınlaştı ve bu da Güney Asya müziğini Güney Asyalıların bulunduğu her yere ulaştırdı.

Bir bütün olarak ele alındığında, Güney Asya diasporasındaki müzik merkezleri değişimi baltalamak yerine yüreklendiren bir doğal çevre oluşturur. Müzik, bu yeri, onu yalıtarak değil, bazıları Güney Asyalı olsa da diğerleri Güney Asyalı olmayan farklı türlerin, biçem ve repertuvarların sınırları aşıp birbirlerini etkilemeleri için bu yerin sınırlarını açarak tanımlar. Örneğin, bu bölümün sonlarında ele aldığım *chutney* ve *bhangra* diasporaya has sınır aşma edimlerince üretilir. Müziğin yeri diasporanın tarihini anlatan değişim süreçleri için koşulları zenginleştirir. Bu süreçler de sık sık popüler müziğin yolunu açar.

A. Z. Idelsohn ve onun müzikal Yahudi diaspora anıtı

Diaspora müziğini tek bir antolojide toplamak ve bunu diasporayı temsil eden bir anıt gibi yayımlamak olanaksız ve kesinlikle sonuçsuz bir girişim olarak görülebilir. Yine de, bu, elinde Avusturya-Macaristan İmparatorluğu Bilimler Akademisi'nin bir balmumu silindirli kayıt cihazıyla 1907'de ilk kez Kudüs'e giden Abraham Zvi Idelsohn'un (1882-1938) kendisine biçtiği görevdi. Bunu izleyen birkaç yıl içinde, Idelsohn, onu Kudüs'e getirmiş olan araştırmayı desteklemek amacıyla çalışıp dersler verecekti: Doğu Akdeniz'de *yishuw* ("yerleşim") içinde yerleşik diaspora boyunca –batıda Fas'tan doğuda Buhara ve Dağıstan'a kadar– bütün Yahudi topluluklarında çalınan ve söylenen

müziği sistemli biçimde kaydetmekti amacı. Idelsohn'un karşı karşıya olduğu görev, müziğin diasporayı hangi yolla temsil edebileceğine ilişkin kuramları şu ya da bu şekilde belgelemekti. İki aşırı uçtan birinde, diasporadaki Yahudi topluluklarının göreli bir yalıtılmışlık içinde yaşayarak geçmişlerinin özünü koruyabilme yetilerinden ötürü, müziğin geçmişi muhafaza ettiğini savunlar vardı. Diğerinde, diasporanın görece daha iyi bilinen bölgelerindeki, özellikle de Aşkenaz ve Sefarad geleneklerindeki Yahudi müzik uygulamaları arasında mevcut farklılıkları açıklayabilecek ampirik kanıtları toplama gereksinimi ağır basıyordu.

Diaspora projesi Idelsohn'u yaşamının geri kalan çeyrek yüzyılı boyunca meşgul etti. Şu ya da bu şekilde, bu proje, araştırmalarını, yayınlarını ve Avrupa, Birleşik Devletler ve Güney Afrika'da verdiği dersleri etkiledi. Birinci Dünya Savaşı'nın dengeleri sarsan koşulları, faşizm ve Yahudi karşıtlığının yükselişi ve birkaç kez göç etmek zorunda kalması, Idelsohn'u Yahudi diasporası için anıtsal nitelik taşıyan on ciltlik *Thesaurus of Hebrew-Oriental Melodies* adlı eserini yayımlamaktan alıkoyamadı. Cilt cilt, *Thesaurus*, sistemli bir biçimde diaspora boyunca ilerler. İlk beş cilt Yemen (cilt 1), Orta Asya (cilt 3) ve Kuzey Afrika (cilt 5) Yahudilerinin geleneklerini içerir. İkinci beş ciltte, Idelsohn, Almanya'da müzikbilim öğrenimi görmüş, Letonya doğumlu bir koro şefi olarak kendi mirasına daha yakın geleneklere eğilir; bu ciltler 18. yüzyıldaki Alman sinagoglarına (cilt 6), Doğu Avrupa Yahudilerinin halk şarkılarına (cilt 9) ve Hasidi Yahudilerinin şarkılarına (cilt 10) ayrılmıştı. *Thesaurus* her açıdan anıtsal nitelikteydi. Idelsohn kendi balmumu silindirlerini notaya döküp

yayımladı ve Yahudi koro şeflerinin yüzyıllardır elden ele aktardığı elyazmalarındaki metinlerden melodiler çıkardı. Tarihsel bağlantıları belirleyip bunları sistemli analiz tablolarına dönüştürdü. Tarihsel müzikbilim ve karşılaştırmalı müzikbilimden alınan kuramsal modelleri uyguladı ve bunlardan yola çıkarak diasporanın müzik yoluyla bir arada tutulduğunu açınlayan ya da tam tersini gösteren sayısal (scalar) yapılar ve kültürel uygulamalar üzerine fikir yürüttü. Idelsohn yanıtladığından daha fazla soru sordu; ne ki, bu sorular, diaspora tarafından güçlendirilen Yahudi müziğinin bir dünya müziği olarak tanınması açısından yaşamsal önem taşıyordu ve, sonuç olarak, dile getirildikleri tarihten bu yana diasporanın Yahudi müzik araştırmacılığının temeli haline gelmesini sağladı.

Popüler müzik ve diaspora miksi

Diaspora tarafından şekillendirilmiş dünya müziklerine dair seçme sözlükçe

Arabesk: Halk gelenekleriyle klasik geleneklerin ve çeşitli etnik, bölgesel ve ulusal geleneklerin kesişme noktasında oluşmuş başat Türk popüler müzik biçemi. Arabesk, Türkiye içinde doğudan batıya ve kırsaldan kentsele hareketliliğin farklı yapılarını temsil eder ve Türk diaspora topluluklarının, özellikle de Avrupa'daki işçilerin simgesi olarak işlev görür.
Bhangra: Pencap (Kuzeybatı Hindistan) kökenli, tarımsal uygulamalara dayalı, simgesel, edimsel bir söz

dağarını koruduğu varsayılan tarihsel halk dansı. Küresel anlamda, bhangra, Güney Asya diasporasında füzyona –örneğin, reggae ve Jamaika dans salonlarındaki uygulamalarla– bilinçli bir yolla açık popüler biçemler dizisidir.

Chutney: Güney Asya ve Afrika diasporaları kaynaklı biçemleri birleştiren melez Karayip –özellikle Trinidad– popüler müziği. Chutney bir yandan çok farklı seslere ve repertuvarlara açıkken, öte yandan Afrika kökenli Karayip kültüründe önem taşıyan kamusal etkinlik ve festivallerde Güney Asya enstrümanlarını ön plana çıkarır.

Dangdut: Etnik içeriğini Endonezya'nın başat dini İslam'dan alan ama müzikal biçemi Hint film şarkıları kaynaklı Endonezya popüler şarkısı. Modern bir tür olarak, dangdut, Endonezya'daki çeşitli diasporaların kesişimine tanıklık eder.

Gazel: Batı'da Müslüman Balkanlar ve Türkiye'den başlayıp doğuda Güney ve Güneydoğu Asya'ya kadar yayılan İslam dünyasında yaygın olarak görülen, genellikle beyitler kullanan şiirsel bir tür. Gazeller klasik betimlemeye dayanırsa da metinler çoğu zaman yazınsal anadildedir ve bu da biçemsel sınırların büyük ölçüde aşılmasını sağlar.

Hip hop: Amerikan kentlerindeki siyahların karşı karşıya olduğu baskıcı koşulları eleştiren Afrika kökenli Amerikan popüler müziğini betimlemek üzere kullanılan terim. Hip hop, başkalaştırılmış LP'lerin ve DJ'lerle rap şarkıcıları tarafından kaydedilen kaynakların dolayımladığı füzyonu uyarlayarak üslupçu bir

yol boyunca gelişti. Yaygın biçimde rap olarak bilinir.
Klezmer: Tarihsel açıdan, Doğu Avrupa ve Kuzey Amerika'da Yiddiş dili konuşan toplulukların düğünlerindeki ritüellerle ve danslarla ilişkilendirilen Yahudi popüler müziği. Klezmer, Soykırım tarafından yok edilen Avrupa Yahudiliği dünyasını temsil eden kendisine özgü bir diasporaya girdi.
Mestizaje: İspanyol asıllı Amerikan popüler müziğinde Chicano (Meksika asıllı Amerikalı) unsurların varlığını betimleyen genel terim. Mestizaje İspanyol asıllı Amerikan müziklerini Kuzey Amerika popüler müziğine katan melez Tex-Mex yaklaşımının karmaşık kalıplarını –*conjunto*,* "crossover"** vs.– destekler.
Musica mizrakhit: İsrail'de, hem Kuzey Afrika'dan hem de Ortadoğu Arap uluslarından gelmiş Yahudi topluluklarının "Doğulu" (*mizrakh* = Doğu) popüler müziği. Doğulu müzik doğululuğu vurgulayan müzik aletlerinin, müzikal yapıların ve metinlerin bilinçli biçimde eklemlenmesiyle oluşur ve İsrail'de Batılı, Aşkenaz ağırlıklı Yahudi kültür tahakkümüne karşı bir kültürel direniş biçimi haline gelir.
Raï: Kuzey Afrika Arap diasporası için müzikal bir kanon oluşturan, kentsel Kuzey Afrika'nın, özellikle de Cezayir ve Fas limanlarının popüler müziği (bkz. III. Bölüm).

* Akordeon ağırlıklı müzik. (ç.n.)
** Çaprazlama; popüler müzikte, daha geniş bir dinleyici kitlesine hitap edebilmek için farklı türlerin unsurlarını bir araya getiren yeni bir biçemin oluşturulması. (ç.n.)

Reggae: *Ska* gibi yerel dans biçemlerini DJ'lerin ses kumanda masasında dolayımlamasıyla şekillenen Jamaika dans müziği. Reggae'nin Jamaika'ya özgü apayrı tınısı Karayipler'deki birçok diaspora müziğine zemin olmuştur.
Zouk: Fransızca konuşulan Karayipler'deki başat popüler dans biçemi. Zouk müzisyenleri Karayipler'in dört bir yanından popüler biçemleri mikslemek için yerel kayıt stüdyolarını ve radyo istasyonlarını kullandılar; bu tınılar müzisyenlerin peşinden Fransa'daki diaspora topluluklarına gidip çok daha yoğun bir melezlikle Karayipler'e geri döndü.

2001 yazı ortalarında, Asya diasporaları tüm dünyadaki gazete başlıklarını istila edercesine görünür bir hal aldı. Amerikan ortabatısındaki Asya diasporası, tarihinde ilk defa, bir festival düzenlemek için dünya müziğini kullanan diğer kimi etnik topluluklarla birlikte kültür sahnesinde eşit bir pay sahibi olmak üzere harekete geçti, ki bu da ABD'deki etnik nitelikli göçmen bir kültürün bir diaspora kültürüne dönüşmesinin birincil göstergesiydi. "Birinci Yıllık Asya Amerikan Kültür Festivali" Chicago'nun yaz festivalleri sezonunda kendisine bir yer buldu; festivali destekleyen Asya'nın Sesi Radyosu ve birkaç diaspora derneğinin müzik ve dans grupları Temmuz ayının son haftası boyunca performanslar sergileyecekti. Asya Amerikan Festivali "deveye binme" ve "yerli moda gösterileri"nden Bangladeş ve Pakistan halk danslarına ve "Filipinler Dans Kumpanyası" ile "Hint Yılan Dansı"na kadar çeşitleniyordu. Festival, tarihsel açıdan sayısız diasporanın kesişme

noktası olma özelliğini taşıyan Devon Avenue çevresinde düzenlendi: Günümüzde büyük ölçüde Güney Asyalı bir kimlik taşıyan Devon, tarihsel açıdan Doğu Avrupalı Yahudilere ev sahipliği yapmıştır ve şimdilerde de Koreli, Amerikalı-İspanyol ve Ortadoğulu toplulukları kendine çekmektedir. Bu festivalin ağırlık noktası (iki hafta sonra düzenlenen ve ağırlık noktası "bhangra aerobiği" olan "Pencap Spor Festivali"nin tersine) diasporayı icra etmek üzere müzik ve dansı kullanmaktı. İcracı organizasyonlar hiçbir ayırıcı özellikleri olmaması sebebiyle ayırıcıydı. Paylaştıkları şey ise performanslarının kökünde yatıyordu ve bu şey diasporaydı.

Birleşik Krallık'taki diaspora 2001 yazının uluslararası haber başlıklarında tamamen farklı bir yer işgal etti. "Asyalılar" ile "gençler" arasındaki tarihsel gerilim kırılma noktasına geldi ve "huzursuz geceler", "ayaklanmalar" baş gösterdi. Kullanılan bu tırnak imleri daha da rahatsız edici bir dizi kültürel koşulu, yani "Asyalılar"ın Kuzey İngiltere kentlerinde yaşıyor olduğu, bu kentlerde içinde yaşadıkları toplulukların en eski ve en yaygın Güney Asya diasporalarından biri tarafından şekillendirildiği gerçeğini biraz olsun iyileştirmenin bir yoluydu. Kimi zaman "ırk" sözcüğü de tırnak içine alınıyordu ve bu haliyle diasporanın bir işaretiydi: yalnızca Birleşik Krallık'la sınırlı kalmayan, diasporanın bir ırk olduğunu, ırksal ötekilere duyulan korku olduğunu, ayrıca çoğu zaman yurtsuzluğun sonucu olan iktisadi dezavantajla ilgili olduğunu gösteren tarihsel bir kaygının işareti.

Festivaller ve performanslar, ayaklanmalar ve Balkanlar'daki sınır anlaşmazlıkları (örneğin, Makedonya ile Ar-

navutluk arasında), hem ırk hem de diasporayı 2001 yazı boyunca ortak bir düzleme taşımaya yaradı. Irk ve diaspora sık sık –hatta fazla sık– kesişmektedir; her şeyden öte, her ikisinin de bir yurt savında bulunma rekabetiyle, yurtsuzluğun sonuçlarıyla ilgili olmaları nedeniyle. Aslında, ırk ve ırkçılık, bu bölümün farklı parçalarını birleştirmek için kullandığım üç diasporanın –Yahudi, Afrika ve Güney Asya diasporaları– tarihlerinde egemendir. Bu bölüm boyunca, diasporanın sömürgecilik sonrası dünyada tedricen bir kültürel ve siyasal koşul haline geldiğini ve dünya müziği için en küresel bağlamlardan biri olduğunu gözlemledik. Bütün bunların diasporayı ve dünya müziğini yüceltmek için birer dayanak olmasını isterdik doğrusu. Ancak, bu yüceltme ne diasporanın ırksal bileşenlerini silebilir, ne de diasporanın yoluna çıkan bitmez tükenmez ırkçılığı maskleyebilir. Diaspora kaynaklı dünya müzikleri bizi bu çok önemli sorularla yüzleşmeye zorluyor, dünya müziği deneyiminin diaspora halkları için açık varlık alanları bakımından çok ciddi içerimleri olduğunu anımsatarak.

VII. Bölüm

SÖMÜRGE MÜZİKLERİ, SÖMÜRGE SONRASI DÜNYALAR VE DÜNYA MÜZİĞİNİN KÜRESELLEŞMESİ

Yeni Doğu Avrupa'da sokak müzisyenleri

Satıcılar, hafta içi her gün ve cumartesileri, çok erken saatlerde Romanya'da bulunan Cluj Napoca'daki pazar-yerinde mallarını satmak için toplanırlar. Romanyalıların, İkinci Dünya Savaşı'nın bitiminden 1990'lı yıllara kadar uluslarına egemen olan sosyalist ekonomiyi unutmalarını güçleştiren, ifadesiz ve çürümeye yüz tutmuş beton yapıların çevrelediği Cluj pazarının satıcıları, eski ya da yeni, yerel ya da uluslararası pazarda üretilmiş ne varsa satarlar. Pazaryerine bir geçmiş ve folklorik otantizm havası hakimdir. Birçok tezgahta gösterişli deri ve kürk eşyalar ve üst üste yığılmış, bir tezgahtan diğerine gerilmiş iplere serilen kumaş eşyalar satışa çıkarılır; bunlar, Cluj'un başkent olduğu Transilvanya'ya hakim Karpat Dağları'nda

yaşayan zanaatkârlar tarafından üretildiklerini düşündüren rengârenk tığ işinden ötürü hemen dikkat çekerler. Satıcılar da rehberler tarafından "rengârenk" ve "yöre halkı" diye tanımlanır. Belli ki, birçokları sırf o gün için çevredeki köylerden gelmektedir ve pazar toplandığında da kentten ayrılacaktır. Rehber kitaplarda yazanlara inanırsak, "rengârenk" ve "yöre halkı" terimleri pazarda bolca görülen etnik ve ırksal farklılıklara değiniyor olabilir. Malların satışı esnasında pazarlıklarda en az dört dil kullanılır: Romence, Macarca, "Rutenya dili" (sayısız lehçesinde Ukrayna ve Slovak dillerinin karıştığı, orta Karpatyalıların Slav dili), ve Romani (Romanların Hint-Avrupa dili). Bu pazaryerinde konuşulan hiçbir dil bir *lingua franca* değildir – hatta ara sıra işitilen Almanca ya da İngilizce bile.

Müzik, Cluj pazaryerinin her yerindedir, ticaret kültürünün bir parçasıdır. Hoparlörler gürlerken satıcılar da radyolarının bu elektronik çeşitlemeye katkı sağlamasına izin verir. Bazı satıcılar kaset ve CD ve bir bölümü de elyapımı müzik aleti satmaktadır – genellikle tahta ya da kilden yapılma flütler, ama aynı zamanda daha ayrıntılı telli çalgılar da satılır. Aralardaki koridorlarda sürekli gidip gelen müzisyenler labirentvari tezgahlar arasında kendilerine yol açar. Bu müzisyenler, aynı zamanda, bir katedral meydanı ile bir üniversite kentinin bir zamanlar gururlandığı Barok mimarinin egemen olduğu Cluj meydanına giriş için pazaryerini kullanır. Sokağın müziği Cluj'un gündelik yaşantısına pazaryerinden girer. Müzisyenler en cömert dinleyicileri çekebilmek için taşınabilir sahnelerini nereye kurmaları gerektiğini çok iyi bilirler. Cluj'daki çok sayıda öğrencinin hangi repertuvara daha fazla rağbet ede-

ceğini bilir ve Romence ve Macarca konuşan kent sakinleri arasında uzun zamandır süregelen ihtilafı günyüzüne çıkaracak yanlış bir adım atmamaya da özen gösterirler. Sokak müzisyenleri, kentlerinde sayıları gitgide artan yeni dinleyicilerin, Çavuşesku yönetiminin 1990'da devrilmesinden bu yana Transilvanya ve Romanya'yı ziyarete gelen turistlerin de farkındadır. Doğu Avrupa 1990'larda baş döndürücü bir geçiş dönemine girdi ve Romanya'nın sokak müzisyenleri de bundan bir pay çıkarmak için çabuk davrandı.

Cluj Napoca'nın sokak müziği, en modern anlamda, dünya müziğidir. Bu müzik yerel düzeyde icra edilen küresel müziktir. Yan yana getirme ve öngörülemeyen miksaj yöntemleri postmoderndir. Eğer durup yeterince uzun süre dinlerseniz, dünyanın dört bir yanından derlenmiş müzikal kanıtlar bulabilirsiniz. Sokak müzisyenleri kendilerini pazarlama konusunda iyidirler; bunlar profesyonel insanlar ve sattıkları şey de çokkültürlü bir toplumun değişen gidişatına uyum sağlayabilme kapasiteleri. Cluj'un sokak müziği aynı zamanda terimin her anlamıyla gelenekseldir. Gün boyu şehrin sokaklarında çalıp söyleyen müzisyenlerin çoğu geceleri ya da hafta sonu köylerine dönmekte ve oralarda geleneksel halk kültürünü oluşturan danslar, düğünler ya da diğer ritüeller için çalıp söylemektedir. Birçok müzisyen kendilerine ait kaset ve CD'leri üretmek için en son teknolojiyi kullansa da, bu insanlar aynı zamanda yerel müzik aleti yapımcılarının elinden çıkma müzik aletlerini kullanır. Yerel gayda üreticisiyle boy ölçüşecek el emeğini ve akort becerisini başka nerede bulabilirler?

Burada önemli olan, bu sokak müzisyenlerinin *hem* dünya müzisyeni *hem de* geleneksel halk müzisyeni olma-

ları değil; önemli olan, bu ikisi arasındaki ayrımı yıkmış olmalarıdır. İktisadi durum bu insanları yerel ve küresel arasında bir tercihte bulunmaya zorlamadığı için, birer müzisyen olarak, her ikisini de uyarlamanın yollarını arıyorlar. Bu müzisyenler açısından yerel pazaryeri ile küresel pazar bir bakıma aynı. Cluj'un sokak müzisyenlerinin karmaşık rolünün bizleri şaşırtmaması gerekir. Cluj Napoca'nın modernitesi ve postmodernitesi geçmişinin ürünleri – yani, Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nun kültürüne, Macarlar ile Romanyalıların rekabet halindeki kültürlerine ve kentin tarihinin şekillendirilmesinde çok önemli bir rol oynayan –Yahudiler, Romanlar ve Almanlar da dahil olmak üzere– çok sayıda azınlık grubunun kültürüne uyarlanmalarının ürünleri. Geçmiş o denli karmaşıktı ki kentin bugün üç adı var: Cluj Napoca (Romence), Koloszvar (Macarca) ve Klausenburg (Almanca). Geleneksel müzik kozmopolit bir kentin müziği oldu ve öyle olmayı sürdürüyor; kent kendisine özgü açılardan farklı olsa da sürekli bir değişim içinde. Tarihsel açıdan, kentin gündelik kültürü, bugün dünya müziğinin postmodern, küresel bir dönemdeki karakterini belirleyen kozmopolitliğin aynısını yansıtmakta.

21. yüzyılın başında, dünya müziğiyle karşılaşmak, yeni yüzyılın, "bizim yüzyılımız"ın ses evrenine egemen gündelik bir deneyim halini aldı. Hatta, daha da ileri giderek, yeni yüzyılın başlangıcını paylaşmakta olan "biz"lerin, dünya müziğiyle aramızdaki karşılaşma sayesinde, hiç de küçümsenmeyecek bir ölçekte birbirimizle bağlantılı olduğumuzu söyleyebilirim. Ancak, küreselleşmeyi üreten karşılaşma biçimlerinde bir paradoks yatmakta. Dünya

müziğini, onunla aramızdaki karşılaşma yoluyla küresel ölçekte paylaşıyorsak da, onu yine de çok farklı dünyalar içinde deneyimliyoruz; bu farklı dünyalar da iktisadi, etnik ve ırksal, siyasal ve tarihsel farklılıklardan ötürü tamamen farklı yollardan şekilleniyor. Bugün elimizde, dünya müziğiyle yolumuzun kesişmesini sağlayacak hiç olmadığı kadar çok sayıda teknoloji var. Ne var ki, sorun, bu teknolojilerin karşılaşmayı kolaylaştırdığı mı yoksa zorlaştırdığı mı? Dahası, medya uzmanlarının CD'lerin, internetin ve uluslararası kayıt endüstrisinin her yerde var olduğunu dile getirmelerine karşın, herkesin dünya müziği teknolojilerine eşit oranda erişim olanağı yok, hatta dünyadaki pek çok kişinin hiçbir erişim olanağı yok. Bu nedenle, dünya müziğinin dünyaları, onlarla çok daha dolaysız bir yolla karşılaştığımız için çoğalıyor. Kendimize şu soruyu gitgide daha fazla sorar hale geliyoruz: Dünya müziğinin dünyaları gerçekte kime ait?

Küresel kent ve dünya müziği tarihi

Postmodern bir dünyada, kent, dünya müziğiyle karşılaşmak için bir antrepo adeta. Tarih boyunca, kent, çekim alanındaki çeşitlilikten ve bu çeşitliliği ortak siyasal hedefler için seferber etme gücünden ötürü müzik dünyasında ayrıksı bir yer edindi. Kentin müziği, müzikal ortamın merkezi olarak edindiği konumu sağlamlaştırdı. Modern öncesi kentin müzikal yaşamının dünya müziği öncesi dönemin izlerini taşıdığı söylenebilir. Ticaretin hakim olduğu bir kentten –örneğin, Akdeniz sahilinde ya da İpek

Yolu boyunca– gelip geçen tacirlere kuşkusuz müzisyenler de eşlik ediyordu ve müzikal emtia –icracılar ve maddi müzik kültürü, örneğin müzik aletleri– satışa sunulan malların önemli bir bölümünü oluşturmuş olabilir. Modern öncesi kentten modern kente geçişte, kent, dünya müziğinin müzikal pazaryeri olmaktan çıkıp daha kapsayıcı bir üretim ve tüketim yeri haline geldi. Özellikle Keşifler Çağı'nda ve Avrupa'nın 16. yüzyıldan 18. yüzyılın sonlarına kadar süren sömürgeci yayılmacılığı esnasında, yazılı kültürün halk müziği ve popüler müzik üretimini etkilemesiyle, bir kentin müzikal yaşamını besleyen çeşitliliği derinden etkileyecek olan yeni uzmanlık biçimleri gelişti. Ancak, kentsel kültürün gerçek anlamıyla dünya çapında patlama yapması 19. ve 20. yüzyıllarda gerçekleşti. Kentler sayıca ve hacmen büyüdü. Kentler artık yalnızca aşırı kalabalık Avrupa'ya özgü olgular olmaktan çıkıp sömürgelerde ve Avrupa yayılmacılığının görüldüğü noktalarda da Avrupa'nın kentsel yapılarını kopyalamaya başladı. Sömürgeci imparatorlukların çözülmesi 20. yüzyılın ilk yıllarında başlayıp yüzyılın ilerleyen dönemlerinde hızlanınca, uluslararası metropol –bizim bugün "dünya kentleri" ya da daha dar anlamıyla "dünya sınıfı kentler" olarak adlandırdığımız şey– süreğen karşılaşma mekânları olarak hayatta kaldı ve dünya müziği haritasına egemen oldu.

Küresel kentte karşılaşmanın tek bir türü yok ve karşılaştığımız dünya müziği türlerinin fiilen sınırsız olması da bizi şaşırtmamalı. Modern kent, bireye metropolün kamusal alanlarında daha serbestçe dolaşma özgürlüğü verdi ve karşılaşmanın en yaygın biçimlerinden biri de bireyin içinde hareket etme özgürlüğüne sahip olduğu bireysel ve

kamusal alanlar arasındaki karşılaşma. Alman felsefeci Walter Benjamin (1892-1940), bireyin kent kültürüyle karşılaşmasını kuramsallaştırırken, 20. yüzyılın başlarında Paris, Frankfurt ve Berlin'de apayrı bir önem kazanan alışveriş merkezleriyle koşutluk kuruyordu. Dükkânların sıralandığı sokaklarda dolaşan birey, bu yerin kültürünü vitrinlere bakarak ve gelip geçenlerin konuşmalarına kulak misafiri olarak öğrenir. Müzik de alışveriş merkezinin olanaklı hale getirdiği karşılaşmaların bir parçasıdır, çünkü kentin ana arteri müzik çalan kafelerin, tiyatroların ve sokak müzisyenlerinin önünden geçip gider. İlk bakışta, bu tür bireysel karşılaşmalar rasgele gibi görünebilir ama Benjamin'e göre bunlar kentin kendisi tarafından örüntülere aktarılır ve kentin kendi zamanını ve uzamını yansıtmasına katkıda bulunur.

Metropolün fiziksel topografyası da karşılaşma olasılıklarını zenginleştirir ve bunu hiç kimse sokak müzisyenleri kadar maharetle ayrımsayamaz. Sokak müzisyenlerinin dünyası çok akıcı olsa da sokağın kendisiyle ve kentin sakinlerinin ve ziyaretçilerinin yer değiştirmelerini sağlayan diğer ana arterlerle sınırlıdır. Sokak müzisyenleri bu devingenliğe bel bağlar. Dinleyicileri kalıcı değil, gelip geçicidir ve sokağın müziğinin de hareket halindeki dinleyicilere hitap etmesi gerekir. Çeşitli düzenlemeler belli bir noktada yalnızca çok kısa süre kalmayı olanaklı kılsa da bu her zaman müzisyenin aleyhine değildir, çünkü, böylece, müzisyenler yeni dinleyiciler, yani henüz para vermemiş veya kaset ya da CD satın almamış olanlar için çalıp söyleme olanağı bulur. Gitgide sıklıkla metrolara, otobüs duraklarına ve yaya bölgelerine girmeye başlayan sokak müziği



Resim 8. Romanya'da, Bükreş'teki bir pazaryerinde sokak müzisyeni (1998).

ender olarak sokağa aittir. Sokak müziği etnik bir mahallenin uhdesinde olmayıp çoğu zaman kente dışarıdan getirilir. Sokak müzisyenleri kentten kente hareket edebilme potansiyellerinden yararlanır ve grupların (örneğin, Avrupa'daki And Dağları müzisyenleri) kent merkezlerini sanki bu yerler küresel sokak müziği kültürünün bağlantı noktalarıymış gibi birleştiren devasa ağlar geliştirmeleri de artık sıradan hale gelmiştir.

Postmodern kent, küresel "kör nokta" olduğu savlarını boşa çıkarıyor, zira bugün müzikal çeşitlilik hiç olmadığı

kadar fazla. Üç nesil sonra "eski ülke"nin izleri silindiği için, göçmen kültürüne dair bildik modellerin aşırı ölçüde basitleştirilmiş olduğu bugün artık ortada. Kent, müzikal melezlerin kültürlenmesi ve oluşumu için birçok olanak sunmakta. Aynı zamanda, çeşitliliğin yüceltilmesi için de çok daha fazla olanak var. Postmodern kentteki müzisyenler yalnızca halk içinde ya da bíreysel bir arkaplanda müziklerini icra etmekle veya tekil etnik topluluklar ya da sınıf yapıları içinde işlev görmekle kalmaz, sosyo-ekonomik, dinsel ve etnik sınırları aşan karmaşık birleşmeler de oluşturur.

Bugün kentlerin müzik kültürleri birbirinden farklı etnik, ırksal ve dinsel çeşitlilik örüntüleri sergiler; ama bunlar her bir kentin iç ve dış göçü barındırdığı ve eski ve yeni mahallelerin sürekli olarak iç içe geçtiği ayrıksı biçimlerde serpilir. "Ada sesleri" eğretilemesi New York'taki İspanyol ve Karayip müziklerini temsil ederken, Chicago'da kent ile Meksika arasında süregelen değiş tokuş, 16. yüzyılın sonlarında Bakire Meryem'in zuhur ettiği yer olarak kutsanmış Guadalupe'ye yapılan haccın özel anlamına tanıklık eder. Benzer şekilde, Londra ve Paris'in farklı sömürgecilik tarihleri de bu kentleri dünya müziğinin çok farklı mekânları haline getirdi – hele bir de sömürgecilik sonrası dönem yerini postmodern döneme ve küresel kültürel geçişin diğer veçhelerine bırakırken.

Bu altbaşlığın girişinde kentten dünya müziğinin "antrepo"su olarak söz etmem basit bir retorik jest değildi. Özgün anlamıyla, antrepo, satışa çıkarılacak malların toplandığı bir depoydu. Kentte dünya müziğiyle karşılaşmak da, çok karmaşık biçimlerde, dünya müziğinin pazarlan-

masıyla bağlantılıdır. Modernite öncesi kentte, müzik, çeşitliliğini –kelimenin sözlük anlamıyla– pazaryerinde edindi. Benjamin'in söz ettiği pasajlarda sıralanan dükkânlar da işyerleriydi. Sokak müzisyenleri nerede ve ne zaman müzik yapacaklarına büyük ölçüde kentsel müzikal rotalarının her bir bağlantı noktasındaki maddi kâra göre karar verir. Dünya müziğinin üretim ve tüketim ekonomileri de bu bölümün kalan kısmında ele alınacak, çünkü müzik turizmi ile dünya müziğinin festivalleşmesi, temel olarak, ekonomik dürtülere bağlıdır. Böyle olmasalardı, kentlerin bu zemindeki hakim varlığını çok daha keskin bir biçimde tanımlayarak, 21. yüzyılda küresel müzik sahasına böylesine yayılamazlardı.

Manu Dibango: dünya müziğinin otobiyografisi

> Kendi yolumu çizerken başkalarına itildiğimi hissettim. Kökenimi oluşturan dünyaya ne tamamen yabancı, ne de tamamen girebilmiş olan benim açımdan boşluğu bu biçimde doldurmak daha kolaydı. Ben iki dünya arasındaki yıkık bir köprüydüm.
>
> (Dibango, 1994: 2)

1933'te Kamerun'da doğan Manu Dibango, Batı Afrika'nın sömürgecilik sonrası tarihinden ve bu tarihin Afrika diasporasına has dünya müzikleriyle yolunun kesişmesinden ayırt edilemez bir kariyere sahip. Batı Afrikalı kökleri Fransız ve uluslararası kayıt şirketleri tara-

fından kabul görürken, Dibango, belki de her zaman bir Afrikalı müzisyen olduğu ölçüde Batılı bir müzisyendi. Dibango'nun dünya müziği alanında edindiği kariyer alışılmadık bir sömürge sonrası dönem vakası olabilirdi, eğer, kendisinin de otobiyografisinde belirttiği gibi, bu kariyerin büyük bir bölümü belirgin biçimde sıradan bir müzisyenin yaşamının ürünü olmasaydı.

Manu Dibango çocukluğunun büyük bölümünü Kamerun'da, babasının devlet memuru olduğu Douala kentinde geçirdi; babasının konumu ona Fransız sömürge yönetimi nezdinde birçok avantaj sağladı. Çocukluğunda misyoner okullarına gitti ve 15 yaşında da bir burs kazanarak eğitim amacıyla Fransa'nın yolunu tuttu. Çocukluğunun ilk deneyimleri Douala'daki akranlarıyla ilişkiliyse de, bunlar otobiyografisinde oldukça müphem bir yer bulur, yalnızca rasgele izler biçiminde resmedilen geçmiş imgeleridir bunlar – bugün bir dünya müzisyeni olarak Dibango'ya eşlik eden elzem imgelerdir yine de. Öte yandan, Batı müziğiyle karşılaşması ilk anılarıyla iç içedir. Yazdığına göre, kiliseye katılır katılmaz, "ritüel ve şarkının önemini keşfeder". Annesi kilisede kadınlar korosunu yönetir ve "ona büyülü müzik virüsünü veren" de erkekler korosu olur. Bu karşılaşma o kadar sıradandır ki Dibango bu karşılaşmanın varlığını ve etkisini güçlükle duyumsar. "[Kilise] melodileri bana göre değildi, ama zamanla onları benimsedim – o kadar ki, Bach'ın kilisede öğrendiğim *İlahi*'sini sonraları işittiğimde, bunun evime, ülkeme ait bir müzik olduğundan emindim."

Manu Dibango'nun kariyerinin izlediği yol, Fransız sömürgesi Afrika'nın sömürgecilik sonrası tarihine koşut-

tu. 1948'de Fransa'da eğitim görmeye başladıktan sonra, Kamerun'un sömürge topluluklarını yeni karşılaşmalarla –bu kez Afrika kökenli Amerikan caz ve blues müzisyenleri, Fransız popüler müziği ve Akdeniz *chanson*'ları– ikame etti. Müziği daha formel düzeyde ele almaya başladı ve ergenlik yıllarının sonlarında zenci Amerikalıların müziğine yönelmesini önlenemez kılacak olan alto saksofonu öğrenmeye daha fazla zaman ayırdı. Böylesi bir yönelimin Fransa'ya yerleştikten sonra Afrika müziğinden arta kalan az sayıda izi de yok edeceğini düşünmek mantıklı olsa da, aslında, caz ve blues merakı müzik yapan Afrikalılarla, bir diğer deyişle, İkinci Dünya Savaşı sonrası Fransası'nın popüler müzik sahnesindeki Afrikalıların sömürge özünlü varlığıyla karşılaşması açısından yeni olanaklar yarattı. Dibango, Frankofon Afrika'dan ve ülkelerinden ayrılıp Fransa ve Belçika'da yaşamayı seçmiş siyah Amerikalılardan ibaret bir müzikal bağlantı ağı kurdu. Bu müzik topluluğu yalnızca –ve öncelikle– Kamerun'u içermiyor, Zaire ve diğer Fransa-Belçika sömürgelerini de kapsıyordu. Harry Belafonte, Art Blakey, Don Cherry ve Herbie Hancock gibi Afrika kökenli Amerikalıların yanı sıra Paul Simon ve Johnny Clegg'in de aralarında bulunduğu beyaz müzisyenlerle çalışarak uluslararası bir müzik kariyeri edindi.

Kamerun, Dibango'nun müzikal çalışmalarından asla eksik olmadı – özellikle Kamerun'daki davetlerde çalarak sağladığı daha sabit bir gelire bel bağlamak zorunda olduğu dönemlerde. Yine de, gitgide daha uluslararası bir yol izleyen kariyeri, Fransız ve uluslararası kayıt şirketleri tarafından desteklendi. Dünya müziğinde çıkış yapması 1974'te, "Soul Makossa" adlı hit parçasının bir Grammy Ödülü için

aday gösterilmesiyle başladı; bu andan itibaren de başarılar ve ödüller durmaksızın üst üste yığıldı.

Yirminci yüzyılın sonunda, Manu Dibango, dünya müziğinin çokkültürlülüğünün savunucusu haline geldi. İçinde yetiştiği Fransa ve sömürgecilik sonrası dünya, daha önce hiç olmadığı biçimde, dünya müziğinin nerelere varabileceğine dair bir işaretti. Müziğin kendisi, Batı ile onun sömürgeleri arasındaki nihai bir uzlaşmayı hızlandırma potansiyeline kavuştu. Dibango'nun otobiyografisinde yazdığı gibi:

> Paris bir ırk bireşimi haline geliyor. (...) Vibrafon gün gelir balafon* ile halleşir ve onu zenginleştirir. Tamtam, bateri setine güç katar. Bu anlık icatlardan sonra, kıta ile Paris arasındaki müzikal yanlış anlamalar nihayet dağılır. (*A.g.e.*: 129)

Sömürgecilik sonrası dönemi izleyen aydınlanma, hiçbir müziğin feda edilmesine gerek olmayan yeni bir çağı müjdeliyordu. "Afrika müziği bir karşılaşmalar müziğiydi ve öyle olmayı sürdürüyor; bu müzikte onun cezbe yüklü gücü yatmakta."

Kayıt ve küreselleşme teknolojileri

Bir an için, bir etno-müzikbilimcinin alan çalışması galerisinin neleri içerebileceğini düşünün. Bir duvarda

* Su kabakları ve ksilofondan ibaret Afrika müzik aleti. (ç.n.)

etno-müzikbilimcinin incelediği insanların fotoğrafları olacaktır. Bir diğerinde alandan getirilmiş nesneler olabilir – müzik aletleri ve büyük olasılıkla muhtelif ritüel nesneleri. Üçüncü duvarın önünde, aynı alanı daha önce belgelemiş olanların elde ettiği kanıtlarla genişletilmiş, "müziğin" derlendiği nota dökümleri, teyp ve videoların olduğu camekânlar. Son olarak, alan çalışmasını olanaklı kılan teknolojilere adanmış bir bölüm; kayıt cihazları ve fotoğraf makinelerinin sergilendiği camekânlar ve etno-müzikbilimcinin görüştüğü kişilerle, yani "bilgi kaynakları" ile kayıt sırasında çekilmiş fotoğraflarına ayrılan bir duvar.

Etno-müzikbilimsel araştırma için hayali bir müze mi? Hiç de değil. Sömürge çağındaki alan çalışmasına dair retrospektif bir sergi mi? Evet ve aslında daha da fazlası. Etno-müzikbilimciler mesleklerine has gereçlerin ve alanı bir laboratuvara dönüştürmelerini sağlayan teknolojilerin belgelenmesini sergilemekten her zaman hoşlanmıştır (bkz. Resim 2.1 ve 2.2). Bir ulusal ses arşivinin ya da bilimler akademisinin etnoloji bölümünü ziyaret edecek olursanız, alan çalışması yapanlara ve alan teknolojilerine adanmış birkaç bölüm bulabilirsiniz. Üniversitelerin etno-müzikbilim bölümleri de, artık alan araştırmasında kullanılmaya el vermeyenler dahil, tüm kayıt cihazlarını sergiler. Şarkıcı ve müzisyenleri kaydeden, mülakatları ve icraları derleyen etno-müzikbilimcilerin fotoğrafları ciltleri doldurabilir. Frances Densmore 1916'da Amerikan Etnoloji Dairesi önünde oturmakta, Blackfoot halkına mensup Mountain Chief'ten kayıt almaktadır (bkz. Resim 2.1). Béla Bartók Slovakya'da bir köydedir ve köylüler balmumu silindirli kayıt cihazına şarkı söylemektedir (bkz. Resim 4.1). Carl

Stumpf ve Georg Schünemann, Birinci Dünya Savaşı'nda, bir Alman esir kampında dünyanın dört bir yanından gelmiş esirlerle oturup onların şarkılarını müziğin küresel bir sınıflandırmasını yapmak üzere kaydetmektedir (bkz. Resim 9). Etno-müzikbilimcilerin fotoğraflarında çalışırken görülen insanoğlunun, etno-müzikbilimcinin dünyayla nasıl karşılaştığına dair can alıcı şeyleri belgeleyen fotoğraf makinesi kadar hükmü yoktur. Kayıt makinesi, bir etnomüzikbilimci olarak alana adım atan münferit araştırmacının otantizmi, gücü ve potansiyeline dair bir beyanda bulunmak için oradadır.

Eğer alanın özgül teknolojik gelişmelere verdiği tepkiyi izleyerek bir etno-müzikbilim tarihi yazacak olsaydık, bu hiç de güç olmazdı. Bir disiplin olarak modern etno-müzikbilim, Walter Benjamin'in "mekanik yeniden-üretim çağı" olarak adlandırdığı şeye bağımlı hale geldi. Aslında, teknolojinin kendisi gibi, etno-müzikbilimsel teknolojilerin tarihi de bizlere bilimselliğin tüm donanımını kuşanmış bir tarihyazımsal strateji sağlayabilir. Teknoloji, dünya müziğiyle aramızdaki karşılaşmayı dolayımlar ve her bir teknolojik gelişme sayesinde etno-müzikbilimciler dünya müziğiyle aralarındaki karşılaşmalara dair daha fazla ayrıntı toplayabilecekleri hissini edinir. Bu, hiçbir etno-müzikbilimcinin karşı koyamayacağı, baştan çıkarıcı bir inançtır. Denebilir ki, gelişen teknolojiler etno-müzikbilim alanının daha sağlam bir bilimsel tabana kavuşmasını sağlayarak bu alana prestij kazandırdı. Aslında, etno-müzikbilimin artık nesnel bir yorum için veri olarak müziği dolayımlayan tamamen teknolojiye dayalı alt disiplinleri var. Sistemli çalışan müzikologların entelektüel kökenleri, gamı



Resim 9. Carl Stumpf ve Georg Schünemann, Birinci Dünya Savaşı esnasında, bir esir kampındaki Tatar müzisyenlerin kayıtlarını yapıyor.

eşit frekans ölçülerine –ya da "sent"lere– bölen Alexander Ellis ve Berlin Üniversitesi'nde dünya müziği kayıtlarının çözümlenmesi için ilk laboratuvarı kuran Carl Stumpf gibi 19. ve 20. yüzyıl araştırmacılarına kadar uzanır.

Etno-müzikbilimin sistemli içtepisi yalnızca sesin bilimsel yolla betimlenmesine adanmış değildir. Otantizmin parametrelerini kurmak da o değerde bir güdüdür. Sesin çözümlenmesi bizim müzik olarak işitip yorumladığımız mefhum hakkında daha fazla şey açınlayabilir mi? Müziğin fiziği, müziğin dalga biçimli ve tınısal temsili müziğin metafiziğine ilişkin anlayışımızı dönüştürebilir mi? Kayıt teknolojileri otantizmin ne olabileceği konusunda farklı yollarla düşünmemize olanak sağlar – hatta böyle düşünmemizi gerektirir. Değişen teknolojiler otantizmi sabit bir akışkan içinde gösteren etno-müzikbilimsel düşünceler tarihini üretir.

Burada, kayıt ve teknoloji etiğiyle ilgili tartışmaların teknolojik gelişmenin erişilmez hızına ayak uydurup uyduramayacağı sorusu ortaya çıkıyor. 1990'larda küresel müzik pazarını dolduran dijital teknolojiler hemen herkesin bu alana girip dünya müziğiyle karşılaşmasına olanak tanıdı. Dünya müziği CD'ler yoluyla ve internet üzerinden her yerde boy gösterdi; kayıtların yarattığı mutlak bir karmaşa, dinleyiciye, internet dışında hiçbir kültürel bağlamı bulunmayan bir dünya müziğiyle karşılaşmanın etik boyutları hakkında bir an durup kafa yorma fırsatı verebilecek tüm yasal engelleri aştı. Bu etik ikilemi dile getirerek tepkisel bir duruş sergilemek istemiyorum. Zaten tartışma ve eylemin kaynağı olan bu etik ikilemler, dünya müziğiyle karşılaşmalara hep eşlik etmiş olan iktidar, temellük ve kültür

çatışmalarından yalnızca tür olarak farklı. Bu ikilemler etno-müzikbilim girişimine has teknolojik işbölümlerinden kaynaklanıyor olsa da, etno-müzikbilimcilerin günümüz araştırmacılığına dair moral sorumluluğu kabullenmeleri açısından daha az etkili değiller.

Rough Guides ve günümüzde etno-müzikbilimsel karşılaşma

21. yüzyılın gelişiyle birlikte dünya müziğinin olgunluğa eriştiğine dair savuşturulamaz kuşkular varmış gibi, *Rough Guides to World Music* bunları daha en baştan çürütmeye girişiyor. *Rough Guides*, çok kesin bir biçimde, kapsayıcılığıyla övünür: Dünya müziği hem sınırsız hem de sınırlanamazdır ve, gerektiği üzere, "[bu] yeni baskı da (...) yeni bir binyılın başlangıcına denk düşer, zira dünyadaki en eski ve en yeni müziği ele almaktadır". Savı bir parça kehanet koksa da, *Rough Guides*, amatörden araştırmacıya, meraklıdan eylemciye kadar hemen hiçbir etno-müzikbilimcinin onsuz yapmayı düşünemeyeceği kadar yoğun bir biçimde dünya müziğiyle aramızdaki karşılaşmanın örneklerini belgeler. *Rough Guides* bir reklam olduğu kadar –hem dünya turnesine çıkan müzisyenler ve onların kayıt şirketleri için, hem de dünya çapındaki turistik seyahat endüstrisine el veren *Rough Guides* markası için– inceleme konusu saydığı müzikal olguların çeşitliliği açısından da gerçek bir rehberdir. Sonuçta, *Rough Guides*, dünya müziğinin kendisinden çok, dünya müziğiyle karşılaşmayı kolaylaştırmakla ilgileniyor. Hem sayfalarında hem de piyasaya sundukla-

rı mebzul sayıda CD ve internet sitesinde *Rough Guides* "binyıl"ının etno-müzikbilimcisi fiili bir karşılaşmaya adım atıyor.

Alana ve bu alanın araştırmacılarına ayrılan bu son bölümde, dünya müziğine dair etno-müzikbilisel yaklaşımların durumu hakkında bir parça karamsarlık ve bezginlik göstermek kolay olurdu. Benim "fiili karşılaşma" terimini kullanmam, denetim dışındaki teknolojileri ve yalnızca dolayımlamaya indirgenmiş müziği çağrıştırıyor olabilir. *Rough Guides*'a bir göz atan herkes, mevcut boşluklara dikkat çekmek için yeterli nedene sahip olacaktır. Akademik etno-müzikbilim içinde bile, çoğumuz, dünya müziğinin ve dünya müziğine ilişkin söylemin *Rough Guides* tarafından kısacık bir tanıtım karalamacasına indirgenmiş olduğunu görmekten nefret etmeye bayılıyoruz; ama pek azımız bu tanıtım yazılarının çoğu zaman oldukça kullanışlı olduğunu inkâr edebilir. Hepimiz, en saygıdeğer meslektaşlarımızdan birkaçının bugün uzmanlıklarını *Rough Guides* için seferber ettiğinin farkındayız – çoğu zaman boşlukları dolduran bu kaba jurnalizme gözlerimizi kapamak zorunda kaldığımız anlarda bile. *Rough Guides to World Music* kusursuzluktan uzak bir araştırmacılık örneği olabilir, ama, yine de, etno-müzikbilimsel karşılaşmanın bugün hangi yollarla gerçekleştiğini gösterir bir simge niteliğinde.

Bugün, etno-müzikbilimsel karşılaşmanın koşullarına tanık olmak için *Rough Guides*'ın sayfalarını dilediğiniz yerden karıştırmaya başlayabilirsiniz. Bu iki cilt, her şeyden önce ve her şeyden çok, kayıtlara ve başarıları bu kayıtların yayılmasının ve tüketilmesinin sonucu olan müzisyenlere dair bir rehber. Bugün, etno-müzikbilimci-

lerin üzerinde kafa yorması gereken konu, kayıtların müziği bağlamından koparıp alması değil: Bunu zaten bütün kayıtlar yapar. Ancak, kayıt, yeni bağlamlar kurar ve bu da etno-müzikbilimcilerden gitgide daha çok titizlik talep ediyor. Ulusçuluk dünyanın birçok yerinde tırmanışa geçerken, kayıtlar bunu desteklemeye ve buna karşı koymaya dair önemli bir bağlam olarak belirdi. Küresel açıdan, kayıtlar ve bunların değiş tokuşu, belki de diasporayla karşılaşmanın en yaşamsal bağlamı.

Rough Guides, aynı zamanda, istemeden de olsa, etnomüzikbilimdeki en yeni yönelimler için de bir rehber. Bunun en açık işareti, *Rough Guides*'ın öncelikle bir popüler müzik rehberi olması ve, hiç kuşku yok ki, etno-müzikbilimin hiçbir alanı –kesin biçimde tanımlanmış kuram ve yöntemlerle bir altdisiplin olduğunu söylemeye cüret edeceğim– 1990'larda popüler müzik araştırmaları kadar hızlı büyüyüp etkili sahibi olmadı. Büyük ölçüde *Rough Guides*'ın popüler müziğe öncelik vermesinin bir sonucu olarak, melezliğe, füzyona ve sınır aşımına, yani artık küreselleşmenin kaçınılmaz bir hal almış koşullarına dair bir söylem baş gösterir. Hiç kimse *Rough Guides*'ı bir arınmacının kutsal kitabıyla karıştıracak değil; ancak, burada, bugün dünya müziğini üreten karşılaşmalar hakkında bir mesaj –belki de eskil bir kutsal kitaba sıkı sıkıya sarılmış arınmacı için biraz sert bir mesaj– söz konusu. Son olarak, karşılaşma mekânlarının kendilerinin hayli farklı olduğu tartışılmaz. Dünya müziği göçmen ve sürgün topluluklarında yoğunlaşır, siyasal erkin erimi boyunca ideolojik yönlendirmeye açıktır; en az avangarda olduğu kadar yeniden canlanışa da eklemler kendisini; festival kültürünün

ve turizminin malzemesidir. Dünya müziğinin dile getirdiği küresel kültür içine nüfuz edilemeyecek kadar kesif – o kadar ki, dünya müziğiyle karşılaşmamız, bugün, gündelik dünyamızdan ayrı tutulamaz hale geldi.

Dünya müzik festivalleri: tüm dünya bir sahne

Etnografik şimdiki zaman: 22 Eylül 2001. Doğduğum kent olan Chicago'da bu kitabın son bölümünün bitiş kısmını yazarken karşılaştığım haliyle dünya müziği. "Dünya Müzik Festivali, Chicago 2001" başlayalı yalnızca iki gün oldu ama kentin tamamı, üçüncü yıldır, dünya müziği için bir sahneye dönüştürülmüş durumda. Bugün için planlanan etkinliklere baktığımızda –resmi programa göre toplam on yedi etkinlik var– "bir dünya müziği sahnesi"nin gerçekte neye benzeyebileceği konusunda bir fikir sahibi olabiliriz.

Metropolis dünyanın metaforu olur; müziği ve müzik kültürlerini herkes bu karşılaşmada yerini alabilsin diye haritalandırır. Festival haritası bilhassa kentin bütün bölgelerine ya da Chicago halkının kendi kültürel coğrafyalarının ayrışıklığından söz ederken söylediği gibi "mahallelerine" yayılır. Her bir konser mekânı iki harfli bir mahalle koduyla gösterilir; örneğin, "HP", Chicago Üniversitesi'nin de yer aldığı Hyde Park'ı işaret eder. Mahalle kısaltmalarının "GB" ya da "PL"* gibi ulus kısaltmalarına denk düşmesi belki de bir rastlantı. Chicago

* GB: Great Britain – Büyük Britanya. PL: Poland – Polonya. (ç.n.)

mahalleleri ulusal ve ulusçu ittifaklarıyla oldukça ünlüdür – öyle ki, şehrin sakinleri Pilsen'in Meksikalı ve Kuzeybatı Yakası'nın Polonyalı olduğunu bilirler. Ancak, kentin müzik festivali haritasına daha yakından bakıldığında, kâğıda döktüğü tek şeyin mahallelerin etnik ve ulusçu kimlikleri olmadığı görülür. Adreslerin belki de yarısı yalnızca dünya müziği için birer sahne olarak yeniden düzenlenmiş mahalleler değil, yeniden düzenlenmiş gerçek sahneler, eğer fazla ağdalı olmayacaksa, dünya müziği sahneleridir: Örneğin, Chicago Symphony Center bu gece Filistinli ud sanatçısı Simon Shaheen'in performansına ev sahipliği yapacak ve 30 Eylül'de Riviera Tiyatrosu'ndaki "kapanış konseri"ni Cezayirli raï yıldızı Khaled'in gerçekleştireceği açıklandı. Genellikle hayli kapsamlı toplumsal ve kentsel hizmetler için kullanılan aile "merkez"leri de birer sahneye dönüşüyor. En az şaşırtıcı olanı, Old Town School of Folk Music gibi halk müziği ve geleneksel müziğin kaleleri konumundaki yerlerin ve Borders Books and Music gibi birçok ulusötesi kültür simsarlığı mekânının da sahneye dönüşmesi.

İstenirse, "Dünya Müzik Festivali, Chicago 2001", eğlence ve turizmden öte bir şey olmadığı gerekçesiyle kolaylıkla bir kenara atılabilir. Bazı çok ünlü worldbeat toplulukları var ve bunların çoğu da pahalı yerlerde sahne alıyor. Festival organizatörü konumundaki Valilik Özel Etkinlikler Masası, Grand Park'ı merkez alan yaz dönemi müzik festivallerinin ardından, sonbahar yaklaşırken turistleri kente çekme fırsatlarını hiç kaçırmıyor. Yaz aylarına damgasını vuran Blues Festivali, Caz Festivali, Gospel Festivali, Kelt Festivali ve Viva Latina, giriş ücretsiz

olsa da, dünya müziğinin kente para getirdiğini kanıtlar nitelikte. 11 Eylül saldırılarının yarattığı şoka eşlik eden belirsizliklerden ötürü, "Dünya Müzik Festivali, Chicago 2001"de kültür turizmini Chicago'ya çekme kaygısı iyice önem kazanıyor.

Aynı zamanda, dünya müziğini türdeş küresel pop, tın tın öten kültürel emperyalizm suçlamalarıyla itham etmek isteyenlerin de uygun hedefler bulacakları bir gerçek. Ancak, bu tür ithamlar dünya müziğinin kenti nasıl yeniden haritalandırıp ne denli çok sayıda yerel unsura karşılık geldiğini yanlış yorumlar. Örneğin, mahalle kartografisinde yekûnu blues müzisyenleri tutar. Bunun nedeni, festival haritasının zaten çok yoğun bir kozmopolit müzik kültürüne, tüm dünyada "Chicago blues" ya da "urban blues" olarak bilinen olguya fazlaca dikkat çekmesi. Buna karşılık, kapanış bölümünde dünya müziğiyle karşılaşmayı mümkün kılan haftasonu Amerikan Yerlilerinin etkinlikleriyle dolu; bunların başını çeken de Eschikagou Kızılderilileri Powwow'u.* Powwow sezonunun Amerika'nın batı eyaletleri ve Kanada taşrasından başlayıp tüm kıta boyunca ilerleyerek Chicago'da sonlanan bu büyük final toplantısının bağlamı öylesine karmaşık ki bunları birbirinden ayırmak neredeyse olanaksız. Etkinlikler bahar dönümünü gösteren bugün "Amerikan Yerlileri Ekinoks Kutlaması" ile başlıyor. Tarihsel açıdan Great Plains halkları arasında kimlik ve direnişin yerlileştirilmesi demek olan powwow, önce Chicago haritalarında 1893 World's Columbian

* Amerikan Yerli müziğinin, dansının, sanatsal becerilerinin ön plana çıktığı kabileler arası toplantı. (ç.n.)

A Celebration of Friendship for Cultural Understanding

ESCHIKAGOU POWWOW 2001

and

INDIAN TRADER'S MARKET

Arts & Crafts

Sept. 22-23, 2001

University of Chicago

Admission Free

American Indian Singing & Dancing • Arts & Crafts • Native Foods

Resim 10. Michigan Avenue ile Congress Parkway'in kesiştiği noktada, Grant Park'ın girişinde yer alan anıttaki ata binmiş Kızılderili figürünün görüldüğü, 2001 Eschikagou Powwow'unun tanıtım kartı.

Exposition'ın, dünya müziğinin ilk etnografik kayıtlarının yapıldığı fuar alanının olduğu yerde düzenlenecek. Görünür, tanıtımı çok iyi yapılmış bir dizi haftasonu etkinliği olan Eschikagou Kızılderilileri Powwow'u, o yerlileri 2001 'powwow'u boyunca üzerinde yol aldığı topraklardan atan görmezden gelinmiş karşılaşmayı müzikal performans yoluyla tarihselleştirerek, 21. yüzyıl Kuzey Amerikası'nda kimlik için verilen ideolojik mücadeleye karşılık gelir.

Dünya müziği festivali denetimsiz küreselleşmenin, yerli ve yerel müzisyenlerin worldbeat prodüktörlerinin insafına terk edildiği bir kurban etme töreninin başka bir örneği mi? Batı tahakkümünün eğretilemesinden ne daha

fazla ne de daha az bir şey olan yekpare bir etkinlik olarak ele alınırsa, evet. Ve ben bu kitap boyunca işte bunu yapmaktan sakındım. Bir festival, dünya müziğinin icra edildiği tekil, konsantre bir etkinlik değildir. Daha ziyade, birçok farklı tarihin bir araya gelmesinin sonucudur. Bir dünya müziği festivalini yapılandıran tarihsel iskeletin en az üç düzeyi vardır. Birinci düzeyde, müzisyenler ve dinleyiciler, festivalin yanı sıra, yerel etnik, ulusal ve dinsel topluluklara tepki vermeyi sürdürür. Bu düzeyde, müzik yapmak festivaldeki diğer etkinliklerle çakışır ve yerel izleklerin ötesinde bağlantılar kurar. Müziğin kendisi sahneye egemendir. Odak noktası caz olabilir, Afrika-Küba füzyonu olabilir, Kelt dans müziği olabilir, raï olabilir. Hatta bir bayram ya da tarihsel bir olay kutlanıyor olabilir ve bu da müziği –festivaller sayesinde hayat bulan– yeniden canlandırma yoluyla tekrar bağlamla ilişkilendirir. Son olarak, hiç kuşku yok ki, dünya müziği festivalleri dünyayı sınırlardan azade biçimde yeniden haritalandırmak için açıkça müziği yeniden yapılandırır ve böylece yerel, etnik, ırksal ve dinsel farklılıkların eriyip gittiği ütopik bir dünya tasarlar. Bu ütopik dünyada dünya müziğiyle karşılaşmak kimseden esirgenmez.

Bu kapanış bölümünün etnografik şimdiki zamanında, dünya müziği festivali her gün ve her yerde mevcut. Bu kitabı okuyan hiç kimsenin böyle bir festivale katılmak üzere çok uzun süre beklemesi gerekmeyecek. Her ne kadar yüzyıl bitiminde dünya müziğinin neden bir festivale dönüştürüldüğünü açıklamaya çalıştıysam da, bunu dünya müziğinin uzun tarihsel süremi için teleolojik bir varış noktası saymamak konusunda okuru uyarmak isterim. Bir

dünya müziği festivalinin var ettiği karşılaşmalar yeni değil ve bunlar yeni binyıldaki tarihsel eğilimlerin kaçınılmaz birleşme noktası da değil. Bazı karşılaşma formları ortadan kalktı ama bazıları da evsaf ve çeşit açısından arttı. Dünya müziğiyle karşılaşmanın mebzul sayıda olanağının azalma belirtisi gösterdiğine dair çok az kanıt var – hatta bence hiç yok. Bugün bir dünya müziği festivalini dolduran karşılaşmaları daha etnografik bir açıdan –birer etno-müzikbilimci ama aynı zamanda 21. yüzyılın küresel vatandaşları olarak– inceleyecek olursak, dünya ölçeğinde yeniden haritalandırılmış bir metropolis sahnesinde yer bulan her etkinliğin farklı bir karşılaşmaya tanıklık ettiğinin farkına varırız. Bu karşılaşma bizim de katılmamızı talep eder ya da etmez; 'ben' ya da 'öteki' olarak nasıl etkileşime geçtiğimizi başkalaştırır ya da başkalaştırmaz. Ancak, dünya müziğini yaratan karşılaşmalar tarihi dur durak bilmez. Her birimiz –etno-müzikbilimci, müzisyen, hevesli bir amatör, edilgen bir dinleyici– dünyanın müziğiyle gittikçe artan bir çeşitlilik içinde karşılaşmaya devam edeceğiz; kaçınılmaz biçimde, bu karşılaşmalar, bizi kimliğinin ve kültürünün kendi yaşamlarımızdan ayrılamayacağı bir dünyaya çekecek.

Referanslar

Kitapta tartışılan eser ve araştırmaların ayrıntıları burada sıralanıyor. 1990'ların başından beri, dünya müziğiyle ilgili kitapları yanlarında CD ile birlikte yayımlamak yaygın bir uygulama halini aldı, bilhassa kitap kapsamlı bir alan çalışmasının ürünüyse. Bu nedenle, aşağıdaki listede, kitabın bir de CD içerdiği durumları belirttim.

Önsöz

Charles Keil ve Steven Feld, *Music Grooves: Essays and Dialogues* (University of Chicago Press, 1994).

Bruno Nettl, *The Western Impact on World Music: Change, Adaptation and Survival* (Schirmer Books, 1985).

Bruno Nettl vd., *Excursions in World Music*, III. Baskı, (Prentice Hall, 2001).

Timthy D. Taylor, *Global Pop: World Music, World Markets* (Routledge, 1997).

Jeff Titon vd., *Worlds of Music*, III. Baskı (Schirmer Books, 1992).

I. Bölüm

David W. Ames ve Anthony V. King, *Glossary of Hausa Music and Its Social Contexts* (Northwestern University Press, 1971).

Pi-yen Chen, *Chants of the Chinese Buddhist Monasteries* (A-R Editions, çıkacak, yanında CD ile).

Stephen Greenblatt, *Marvelous Possessions: The Wonder of the New World* (Oxford University Press, 1991).

Jean de Léry, *History of a Voyage to the Land of Brazil, Otherwise Called America*, çev.: Janet Whatley (University of California Press, 1999).

Charles Seeger, *Studies in Musicology II, 1929-1979*, yay. haz.: Ann M. Pescatello (University of California Press, 1994).

Lawrence E. Sullivan (yay. haz.), *Enchanting Powers: Music in the World's Religions* (Harvard University Center for the Study of World Religions, 1997).

Deborah Wong, *Sounding the Center: History and Aesthetics in the Thai Buddhist Performance* (University of Chicago Press, 2011, yanında CD ile).

II. Bölüm

Roger D. Abrahams ve John F. Szwed (yay. haz.), *After Africa: Extracts from British Travel Accounts and Journals of the Seventeenth, Eighteenth, and Nineteenth Centuries Concerning the Slaves, Their Manners, and Customs in the British West Indies* (Yale University Press, 1983).

Gregory F. Barz ve Timothy J. Cooley (yay. haz.), *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology* (Oxford University Press, 1997).

Emmanuel Chukwudi Eze (yay. haz.) *Race and the Enlightenment: A Reader* (Blackwell, 1997).
Johann Gottfried Herder, *Abhandlung über den Ursprung der Sprache* (Christian Friedrich Voß, 1770).
Johann Gottfried Herder, '*Stimmen der Völker in Liedern*' ve *Volkslieder*, 2 cilt (Weygandsche Buchhandlung, 1778-9).
Louis Pinck, *Verklingende Weisen: Lothringer Volkslieder*, 5 cilt (Lothringer Verlags- und Hilfsverein vd.).

III. Bölüm

Virginia Danielson, *The Voice of Egypt: Umm Kulthum, Arabic Song, and Egyptian Society in the Twentieth Century* (University of Chicago Press, 1997).
Ruth Davis, A *Musical Ethnography of Palestine, 1936-1937* (A-R Editions, çıkacak).
Robert Lachmann, *Jewish Cantillation and Song in the Isle of Djerba* (Archives of Oriental Music, The Hebrew University, 1940).
Ali Jihad Racy, 'Historical Worldviews of Early Ethnomusicologists', *Ethnomusicology and Modern Music History* içinde, yay. haz.: Stephen Blum, Philip V. Bohlman ve Daniel M. Neuman (University of Illinois Press, 1990), s. 68-91.
Marc Schade-Poulsen, *Men and Popular Music in Algeria: The Social Significance of Raï* (University of Texas Press, 1999).
Guillaume-André Villoteau, 'De l'état actuel de l'art musical en Egypte', *Description de l'Egypte* içinde, II. Baskı (C. L. F. Panckoucke, 1826).
Edward Said, *Orientalism* (Random House, 1978). [Türkçesi: *Şarkiyatçılık*, çev.: Berna Ülner, Metis Yay., İstanbul, 1999.]

IV. Bölüm

Moses Asch ve Alfred Lomax (yay. haz.), *The Leadbelly Songbook: The Ballads, Blues and Folksongs of Huddie Ledbetter* (Oak Publications, 1962).

Philip V. Bohlman ve Otto Holzapfel, *The Folk Songhs of Ashkenaz* (A-R Editions, 2001).

S. M. Ginsburg ve P. S. Marek, *Evreiskie narodnye pesni v Rossii* [Rusya'dan Halk Şarkıları] (Voskhod, 1901).

Johann Gottfried Herder, '*Stimmen der Völker in Liedern*' ve *Volkslieder*, 2 cilt (Weygandsche Buchhandlung, 1778-9).

Franz Liszt, *The Gypsy in Music*, çev.: Edwin Evans (William Reeves, 1859).

Alan Lomax, *Folk Song Style and Culture* (American Association for the Advancement of Science, 1977).

Alan Lomax, *Hard Hitting Songs for Hard-Hit People* (Oak Publications, 1967).

John A. Lomax, *Cowboy Songs and Other Frontier Ballads* (Sturgis and Walton, 1910).

John A. Lomax ve Alan Lomax, *Folk Songs: U.S.A., the 111 Best American Ballads*, yay. haz.: Charles Seeger ve Ruth Crawford Seeger (Duell, Sloan and Pearce, 1947).

John A. Lomax ve Alan Lomax, *Negro Folk Songs as Sung by Lead Belly* (Macmillan, 1936).

V. Bölüm

Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origins and Spread of Nationalism*, II. Baskı (Verso, 1991). [Türkçesi: *Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve*

Yayılması, çev.: İskender Savaşır, Metis Yay., İstanbul, 1993.]
Malcolm Boyd, 'National Anthems', *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, II. Baskı (Macmillan, 2001), c. 17, s. 654-87.
Paul Gambaccini vd., *The Complete Eurovision Song Contest Companion 1999* (Pavilion, 1999).
Michael Herzfeld, *Cultural Intimacy: Social Poetics in the Nation-State* (Routledge, 1997).
Bruno Nettl, 'Arrows and Circles: An Anniversary Talk about Fifty Years of ICTM and the Study of Traditional Music', *Yearbook for Traditional Music* 30 (1998): 1-11.
Paul Nettl, *National Anthems*, II. Baskı, (Frederick Ungar, 1967).
John Philip Sousa, *National, Patriotic and Typical Airs of All Lands* (H. Coleman, 1890).

VI. Bölüm

Amit Chaudhuri, *Afternoon Raag* (William Heinemann, 1993).
W. E. B. du Bois, *The Souls of Black Folk*, yay. haz.: Henry Louis Gates, Jr. (Bantam, 1989).
Paul Gilroy, *The Black Atlantic: Double Consciousness and Modernity* (Harvard University Press, 1993).
A. Z. Idelsohn, *Hebraïsch-orientalischer Melodienschatz*, 10 cilt (Benjamin Harz vd., 1914-32).
Peter Manuel, *Cassette Culture: Popular Music and Culture in North India* (University of Chicago Press, 1993).
Carol E. Robertson (yay. haz.), *Musical Repercussions of 1492:*

Encounters in Text and Performance (Smithsonian Institution Press, 1992).
Martin Stokes (yay. haz.) *Ethnicity, Identity and Place: The Musical Construction of Place* (Berg, 1994).

VII. Bölüm

Walter Benjamin, *The Arcades Project*, çev.: Howard Eiland ve Kevin McLaughlin (Harvard University Press, 1999). [Türkçesi: *Pasajlar*, çev.: Ahmet Cemal, YKY, İstanbul, 2008.]
Daphne Berdahl, Matti Bunzl ve Martha Lampland (yay. haz.), *Altering States: Ethnographies of Transition in Eastern People and the Former Soviet Union* (University of Michigan Press, 2000).
Simon Broughton ve Mark Ellingham (yay. haz.), *World Music*, c. 2: *Latin and North America, Caribbean, India, Asia and Pacific* (The Rough Guides, 2000).
Manu Dibango, *Three Kilos of Coffee: An Autobiography*, çev.: Beth G. Raps (University of Chicago Press, 1994).
Mark Slobin (yay. haz.), *Retuning Culture: Musical Change in Central and Eastern Europe* (Duke University Press, 1996).

Okuma Önerileri

İzleyen öneriler, kitaptaki her bir bölümde tartışılan izlekler üzerine keşif yapmayı sürdürmek isteyen okur için bir başlangıç noktası olması amacıyla derlenmiştir.

I. Bölüm

Nicholas Cook ve Martin Everist (yay. haz.), *Rethinking Music* (Oxford University·Press, 1999).

Zolia S. Mendoza, *Shaping Society through Dance: Mestizo Ritual Performance in the Peruvian Andes* (University of Chicago Press, 1995).

Regula Burckhardt Qureshi, *Sufi Music of India and Pakistan: Sound, Context and Meaning in Qawwali* (University of Chicago Press, 1995, yanında CD ile).

Lewis Rowell, *Music and Musical Thought in Early India* (University of Chicago Press, 1992).

Martin Stokes, *The Arabesk Debate: Music and Musicians in Modern Turkey* (Oxford University Press, 1992).

Bell Yung ve Helen Rees (yay. haz.), *Understanding Charles Seeger, Pioneer in American Musicology* (University of Illinois Press, 1999).

II. Bölüm

Philip V. Bohlman, *Herder on Music and Nationalism* (University of California Press, 2007).

Georgina Born ve Dave Hesmondhalgh (yay. haz.), *Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music* (University of California Press, 2000).

Erika Brady, *A Spiral Way: How the Phonograph Changed the Ethnography* (University Press of Mississipi, 1999).

Sebastian Klotz (yay. haz.) *Vom tönenden Wirbel menschlichen Tuns: Erich M. von Hornbostel als Gestaltpsychologe, Arcihvar und Mussikwissenschaftler* (Schibri Verlag, 1998).

Thomas O'Neil, *The Grammys: For the Record* (Penguin, 1993).

Klaus P. Wachsmann vd., (yay. haz ve çev.) *Hornbostel Opera Omnia* (Martinus Nijhof, 1975).

III. Bölüm

Ibn Khaldun, The Muqaddimah: An Introduction to History, çev.: Franz Rosenthal, 3 cilt (Pantheon, 1958). [Türkçesi: *Mukaddime*, çev. ve önsöz: Turan Dursun, Kaynak Yay., İstanbul, 2013.]

Kahire Kongresi, Musique Arabe: le Congrès du Caire de 1932 (CEDEJ, 1992).

Kahire Kongresi, Recueil des travaux du Congrès de Musique Arabe (Imprimerie nationale, Boulac, 1934).

Kristina Nelson, The Art of Reciting the Qur'an (University of Texas Press, 1985).

Marie Virolle-Souibès, L chanson raï (Karthala, 1995).

IV. Bölüm

Béla Bartók, *Hungarian Folk Music*, çev.: M. C. Calvacoressi (Oxford University Press, 1931).

Philip V. Bohlman, *Herder on Music and Nationalism* (University of California Press, 2007).

Malcolm Chapman, *The Celts: The Construction of a Myth* (Macmillan, 1992).

Victor Greene, *A Passion for Polka: Old-Time Music in America* (University of California Press, 1992).

Charles Keil, Angeliki V. Keil ve Dick Blau, *Polka Happiness* (Temple University Press, 1992).

John A. Lomax ve Alan Lomax, *Negro Folk Songs as Sung by Lead Belly* (Macmillan, 1936).

Kenny Mathieson (yay. haz.), *Celtic Music* (Backbeat Books, 2001).

V. Bölüm

Hermann Kurzke, *Hymnen und Lieder der Deutschen* (Dietrich'sche Verlagsbuchhandlung, 1990).

Gerda Mraz (yay. haz.) *Österreich Ungarn in Lied und Bild* (Christian Brandstätter, 1997).

Irena Paulus, 'Music in Krzystof Kieslowski's Film *Three Colours: Blue*', *International Review of the Aesthetics and the Sociology of Music* 30, 1 (1999): 65-91.

R. K. Prahbu (yay. haz.), *Songs of Freedom: An Anthology of National and International Songs from Various Countries of the World* (Popular Prakashan, 1967).

Cris Shore, *Building Europe: The Cultural Politics of European Integration* (Routledge, 2000).

Ted Swedenborg, 'Saida Sultan/Dana International: Transgender Pop and the Polysemiotics of Sex, Nation, and Ethnicity on the Israeli-Egyptian Border', *The Musical Quarterly* 81, 1 (1997): 81-108.

VI. Bölüm

Jocelyne Guilbault, *Zouk: World Music in the West Indies* (University of Chicago Press, 1993).

Dick Hebdige, *Cut 'n' Mix: Culture, Identity, and Caribbean Music* (Routledge, 1987).

Sidney J. Lemelle ve Robin D. G. Kelley, *Imagining Home: Class, Culture, and Nationalism in the African Diaspora* (Verso, 1994).

Helen Myers, *Music of Hindu Trinidad: Songs from the India Diaspora* (University of Chicago Press, 1998).

VII. Bölüm

Robert Cantwell, *Ethnomimesis: Folklife and the Representation of Culture* (University of North Carolina Press, 1993).

Mark deWitt (yay. haz.), *Music, Travel and Tourism, The World of Music* (özel sayı) 41, 3 (1999).

Lita Matthews, *A Powwow Summer across North America* (Gathering of Nations, 2000).

Mark Slobin, *Subcultural Sounds: Micromusics of the West* (University Press of New England, 1993).

Susie J. Tanenbaum, *Underground Harmonies: Music and Politics in the Subways of New York* (Cornell University Press, 1995).

Dinleme Önerileri

Bu kayıtlar, kitabın her bir bölümünde betimlenen sanatçılar ve müzik türleri konusunda okura bir fkir vermek için seçildi.

I. Bölüm

'Festivals of Cusco', vol. 1, *Traditional Music of Peru*, Smithsonian Folkways SF CD 40466.

Hesperus, *Spain in the New World: Renaissance, Baroque and Native American Music from New Spain*, Golden Apple GACD 7552 (1990).

Jean Jenkins ve Poul Rovsing Olsen (yay. haz.), *Music in the World of Islam*, 6 LP, Tangent TBX 601 (1976).

Nusrat Fateh Ali Khan, *Musst, Musst*, Realworld Carol 2314-2 (1990).

Tomás de Torrejón y Velasco, *Maestro Universal del Barroco Hispánico*, Ayuntamiento Villarrobledo M-31109 (1994).

II. Bölüm

Cheiftains, *Santiago*, RCA/BMG 09026-68602-2 (1996).

Erich Moritz von Hornbostel (der.), *The Demonstration Collection of E. M. von Hornbostel and the Berlin Phonogramm-Archiv*, Kurt Reinhard ve George List'in yorumlarıyla, 2 LP ve kitapçık, Ethnic Folkways FE 4175 (1963).
Erich Moritz von Hornbostel (der.), *Music of the Orient*, 2 LP ve kitapçık, Ethnic Folkways FE 4157 (1979, özgün baskı 1934).
Harry Smith (yay. haz.), *Anthology of American Folk Music*, 6 CD, Smithsonian Folkways 40090/A 28746-A 28751 (1997).

III. Bölüm

Absolute Raï, 4 CD, Virgin France 7243 850 852 2-9.
Congrès du Caire, 1932, 2CD, Archives Sonores de la Phonothèque Nationale, APN 88/9-10.
Khaled'in CD'leri pek çok farklı etiket altında yayımlanmıştır.
Ümmü Gülsüm'ün kayıtları EMI Egypt etiketiyle yayımlanan çok sayıda CD içinde mevcuttur.

IV. Bölüm

The Celtic Heartbeat Collection, Celtic Heartbeat 82732 (1995).
Leadbelly, *Take This Hammer*, Folkways FA2004.
Leadbelly, *Leadbelly Sings Folk Songs*, Folkways FA2488.
Alan Lomax (yay. haz.), *World Library of Folk and Primitive Music: The Historic Series*, 40 cilt, Rounder Records.
Muzsikás, *The Bartók Album*, Hannibal, HNCD 1439 (1999).

Muzsikás, *The Lost Jewish Music of Transylvania*, Hannibal HNCD 1373 (1993).

Polish American Dance Music – The Early Recordings: 1927-33, Folklyric Records 9026.

Richard K. Spottswood (yay. haz.), *Folk Music in America*, 15 cilt, Library of Congress LBC 1-15.

Alan Stivell, *Symphonie celtique*, Dreyfus DRYCD-36196 (1995).

V. Bölüm

Dana International, *Dana*, IMP Dance 2004 (1993).

Eurovision, Nash' Didan 178 (1998).

Eurovision Song Contest 1956-1999, 2 CD, Universal 541 347-2 (2000).

Ofra Haza, *Album ha-zahav*, 2 CD, Hed Arzi Music 15190 (1995).

Zbigniew Preisner, *Bande originale du film Trois Couleurs, Bleu*, Virgin Records America 7243 8 39027 2 9 (1993).

Sürpriz, *Reise nach Jerusalem / Kudüs'e Seyahat / Journey to Jerusalem*, BMG 74321 65392 2 (1999).

Swarovski Musik Wattens, *25 europaïsche Hymnen*, Koch 340 102 F1 (1993).

Unblocked: Music of Eastern Europe, 3 CD ve kitapçık, Ellipsis Arts, CD 3570-73 (1997).

VII. Bölüm

Eschikagou Powwow 2000, Gathering of Nations 101 (2001).

Manu Dibango, *Afrijazzy*, Soul Paris/Mélodie (1986).

Manu Dibango, *Homemade*, Mélodie (1987).

Alan Lomax (yay. haz.), *Romania*, c. 17, *World Library of Folk and Primitive Music*, Rounder, 11661-1759-2 (2001).

Taraf de Haîdouks, *Band of Gypsies*, Nonesuch 79641-2 (2001).

World Music Festival: Chicago 2000, 'Big Chicago Records' BCR 008 (2000).

Dünya Müziği

PHILIP V. BOHLMAN

Türkçesi: HAKAN GÜR

KISACA DÜNYA MÜZİĞİ OLARAK ADLANDIRILAN KÜLTÜREL ÇEŞİTLİLİĞİN ÖZÜNDE BİR KARŞILAŞMALAR TARİHİ OLDUĞU ÖNERMESİNİ SAVUNUYOR ELİNİZDEKİ ÇALIŞMA. HAC KAFİLELERİNİN TERENNÜM ETTİĞİ İLAHİLERDEN YİDDİŞ HALK ŞARKILARINA, MELEZ MÜZİKLERDEN ULUSAL MARŞLARA KADAR ÇOK GENİŞ BİR YELPAZEDE TARTIŞIYOR TEMEL ÖNCÜLLERİNİ. BUGÜN DE SÜREGELEN BU KARŞILAŞMALARIN ÇOĞU KEZ MÜZİKAL BAĞLAMDA VERİLEN BASİT YANITLARI AŞAN BİR KÜLTÜREL ÇOKRENKLİLİK SUNDUĞUNU İLERİ SÜRÜYOR. GRAMMY ÖDÜLLERİNDEN MARLEY VE DIBANGO'YA, EUROVISION ŞARKI YARIŞMASINDAN BARTÓK'UN DERLEDİĞİ HALK ŞARKILARINA, İLK ÖNCÜLERDEN MODERN KAYIT-MİKSAJ STÜDYOLARINA KADAR DÜNYA MÜZİĞİNİN TARİHSEL SEYRİNE DAİR SANATSAL VE ETNOLOJİK BİR ÇÖZÜMLEME.

Kültür Kitaplığı: 148; Sanat: 21




9 789752 985292

D